

## **I. Tradiciones**

La novela que separa un tiempo de otro, que marca un antes y un después en la representación homosexual masculina, es *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig. La puesta en escena de la convivencia de un homosexual —acusado de “corrupción de menores” (por el mismo motivo, más o menos por esa época, perseguían a Reinaldo Arenas en Cuba)— con un guerrillero (o conspirador u opositor —ya de entrada es problemático cómo nombrar a Valentín—) pronto se convirtió en la obra más polémica y más conocida de las que escribiera Puig, un autor que era marginal y excéntrico si se lo compara con compañeros del *boom* como Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez. Baste subrayar las traducciones casi inmediatas del texto: la novela se convirtió en obra de teatro, en película y en comedia musical. Aunque medien unos años entre una y otra versión, *El beso de la mujer araña* entró al circuito de producción del cual de cierta manera salió: empieza tratando de hacer cine y hablando sobre cine, y termina en el cine.

Pero también hay otra descendencia para *El beso*: sirvió de puente a la creación del movimiento de liberación homosexual en la Argentina. Más tarde, en momentos de la publicación en su país de origen (muchos años después de su primera edición en España), fue comentada por Néstor Perlongher en un artículo del diario *Tiempo Argentino* de Buenos Aires, el 29 de junio de 1986. Allí, en el suple-

mento "Cultura" dedicado a Manuel Puig, Perlongher señala: "De la misma manera que Lezama Lima consigue publicar (por una distracción de sus censores) su *Paradiso* en plena persecución homosexual en Cuba (1971) [sic], *El beso de la mujer araña* aparece cuando la persecución de los homosexuales en la Argentina, oculta en la generalidad del genocidio, se agravaba, estableciendo una relación casi inédita entre la resistencia política y la transgresión sexual". Perlongher aquí establece una trayectoria importante para el texto, haciendo evidente la conexión entre la obra de un homosexual cubano y el texto argentino. Entre La Habana y el Río de la Plata, la homosexualidad establece un circuito de relaciones para textos que muy posiblemente no guarden relación entre sí. Y esa relación es importante para Perlongher como parte de un cuerpo teórico que despliega en sus comentarios sobre la novela de Puig.

Para Perlongher, en *El beso de la mujer araña* intervenía no sólo este circuito latinoamericano, sino que la novela se nutría con el fondo que le otorgaba el pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari: el homosexual Molina, y no el militante Valentín, era el eje y el centro de la acción, por encima del privilegio heterosexual de su compañero. Molina era todo "devenir mujer" y ello para Perlongher intensifica "el deseo en el desafío al orden político y militar". A su vez, concluye Perlongher: "En el desenlace trágico puede leerse también la persistencia histórica de ciertas relaciones de contigüidad entre la homosexualidad y la marginalidad, entre la perversión y la muerte". Reclamando para Puig, y para Molina, la ecuación entre homosexualidad y discurso marginal y perverso como reivindicación y no como condena, Perlongher se atiene a un modelo de resistencia en el cual el frívolo Molina se convierte en el luchador social. Como eje que vincula a Hollywood con el Frente de Liberación Homosexual, la represión política con la represión de género, Molina no hace sino confirmar las relaciones que también establece Perlongher entre el Río de la Plata y La Habana, entre el español y el portugués, y entre la alta cultura y la prostitución masculina.

A partir de Perlongher, podemos decir que hay dos temas fundamentales que se cruzan en *El beso de la mujer araña*: la trama carcelaria y la relación (¿dialéctica?) entre la homosexualidad y lo Otro. Ese otro no es necesariamente la heterosexualidad, sino la heterosexualidad y la

política, la historia, la participación, y hasta la voz. El otro (Valentín) no es necesariamente su opuesto, pero cree tener cierta injerencia en cuanto a definirlo. Es Valentín el que dice a Molina casi al final:

Y prométeme otra cosa... que vas a hacer que te respeten, que no vas a permitir que nadie te trate mal, ni te explote. Porque nadie tiene derecho a explotar a nadie. Perdoname que te lo repita, porque una vez te lo dije y no te gustó. (pág. 265)

Esta discusión remite a otra anterior, donde Valentín pregunta a Molina por qué nunca hace el "papel de hombre" en sus relaciones con otros hombres. Las respuestas de Molina son reveladoras: quiere que el marido mande, "para que se sienta bien. Eso es lo natural, porque él entonces... es el hombre de la casa" (pág. 246). Además, prefiere hacer el "papel de la mujer" porque dice que le gusta estar en posición dependiente: "Bueno, esto es muy íntimo, pero ya que querés saber... La gracia está en que cuando un hombre te abraza... le tengás un poco de miedo" (págs. 246-247). Valentín considera que esta manera de ver las cosas es aceptar la explotación que forma parte de las relaciones tradicionales entre hombre y mujer, y es por eso que le responde: "No, eso está mal. Quién te habrá puesto esa idea en la cabeza, está muy mal eso", a lo que Molina le responde: "Pero yo lo siento así", y Valentín insiste:

Vos no lo sentís así, te hicieron el cuento del tío los que te llenaron la cabeza con esas macanas. Para ser mujer no hay que ser... qué sé yo... mártir. Mirá... si no fuera porque debe doler mucho te pediría que me lo hicieras vos a mí, para demostrarte que eso, ser macho, no da derecho a nada (pág. 247).

Lo que Molina define como placer, Valentín lo entiende como opresión, y hasta explotación. El discurso feminista se entrecruza aquí con la reivindicación homosexual de cierta posicionalidad expresada y escogida libremente —aunque Molina también reconoce lo que en esa posicionalidad se puede leer como explotación—. Es por eso que ante esta encrucijada le responde a su vez a Valentín: "No hablemos más de esto, porque es una conversación que no conduce a nada". Y

aunque Valentín aquí parece haber encontrado una forma de “penetrar” lo que él entiende como el discurso sexista de Molina (que piensa que reproduce irreflexivamente), Molina no quiere en este caso ser “penetrado” por ese discurso y repite dos veces que quiere cerrar la discusión. Valentín insiste y Molina lo calla: “porque no, y listo. Te lo pido por favor” (pág. 247).

En discusiones como estas, Perlongher era consciente de que Puig estaba escenificando los debates sobre la explotación, archiconocidos en la época por los discursos de izquierda, pero también por la crítica en el interior de la izquierda que hicieron las feministas a la esfera más íntima —la que convierte lo personal en lo político—. Como hace también en las notas a pie de página, Puig establece hilos conductores fuertes, a través de palabras como “explotación”, “liberación” y “revolución”. Lleva el análisis social de nivel macro a la conversación íntima entre dos personas. Dentro de esta discusión, sorprende notar la defensa tácita de las reglas del placer que hace Molina cuando se refiere al suyo. Estas reglas de placer se asumen, en el fuero interno de Molina, aunque se tenga conciencia de que el comportamiento no es “políticamente correcto” —para usar un término que surgió, para nuestra desgracia, mucho más tarde y en otro contexto—. Es interesante que esta conversación ocurra precisamente en la cárcel de que no es precisamente un espacio público, pero tampoco es un espacio íntimo. En relación a los debates latinoamericanos en torno a lo público y lo institucional, Puig somete su tesis a un terreno límite, situado en un espacio “entre medio” en el cual la confesión siempre existe a merced del sistema de poder que vigila y castiga a los dos sujetos.

El tema carcelario en Puig sustituye al tema pedagógico, que ya estaba presente en la narrativa latinoamericana en novelas como *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, en *Los cachorros* (1967) y *La ciudad y los perros* (1962), de Mario Vargas Llosa, y en *La carne de René* (1952), de Virgilio Piñera. En esta última, la conexión entre pedagogía y erotismo culmina en una escena en la que los estudiantes son entrenados en el ejercicio de la carne mediante juegos altamente eróticos que, a su vez, culminan en una escena de “ablandamiento” de la carne de René mediante las lamidas de sus colegas. Esa escena —de la cual José Quiroga ha dicho que es una de las más eróticas de la narrativa latinoamericana— está narrada dentro de un

marco religioso, que es una evidente parodia de los discursos católicos sobre la relación entre la carne y el espíritu. La “carnalidad” que predica Mármolo, el pedagogo de *La carne de René*, excluye todo gesto trascendente o espiritual. Si esta especie de *Bildungsroman* sexual ya había estado presente en la narrativa latinoamericana, Puig da una nueva vuelta de tuerca al modelo por vía de la situación carcelaria y dictatorial. Es sorprendente constatarlo, pero pocas narrativas homosexuales europeas escritas en los años setenta tienen lugar en la cárcel (la excepción sería la obra de Jean Genet, pero la mayor parte de sus libros sobre el tema son anteriores a esa década). Por otro lado, merece señalarse que esta no es una cárcel cualquiera, sino una en la que el Estado (toda cárcel ya apunta a que el tercer ente de esta tríada es precisamente el Estado) colocó a estos dos sujetos —el homosexual y el revolucionario— en aparente y relativa igualdad de condiciones, señalando así que el crimen del sexo o de la sexualidad es sólo comparable al crimen político.

El aspecto carcelario de *El beso de la mujer araña* tiene sus antecedentes latinoamericanos: *Hombres sin mujer* (1938), del cubano-español Carlos Montenegro (1900-1981), también tiene lugar en una cárcel de los años treinta en Cuba. Otros ejemplos son la novela *El sexto* (1963), del peruano José María Arguedas, y más recientemente *Cárcel de mujeres* (2000), de la chilena María Carolina Gcel —de la cual hay una selección en la excelente antología de Juan Pablo Sutherland, *A corazón abierto: Geografía literaria de la homosexualidad en Chile* (2002)—.

Tanto en la narrativa carcelaria, como en la pedagógica, que de cierto modo le antecede, el sujeto homosexual no aparece aislado, sino interactuando siempre con el Otro. Las obras homosexuales latinoamericanas muestran esta constante: no son, hasta *El beso de la mujer araña*, propiamente obras de gueto ni recuentos de homosexualidades que ocurren en el vacío, fuera de una textura social más amplia. En *El beso de la mujer araña* se sexualiza la política y se politiza la sexualidad. Valentín es el barbudo como objeto del deseo, quien a su vez en un principio rechaza el deseo como categoría política. No tenía sentido, dentro de la turbulenta historia de las sexualidades latinoamericanas de los años sesenta, plantearlas como ejes o nexos aislados. Esto no por un prurito o afán de veracidad social sino, nos atrevemos a supo-



ner, como praxis política. Es la misma praxis política la que encontramos en lo que cabe llamar la descendencia de la novela de Puig, el cabal picaresco que la sostiene en los últimos quince años, y que de cierta manera se remite a ella. Tres novelas en particular sostienen esta filiación con el texto de Puig: *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1990), del cubano Senel Paz, *La más maravillosa música (una historia de amor peronista)* (2002), del argentino Osvaldo Bazán, y *Tengo miedo torero* (2001), del chileno Pedro Lemebel.

La novela corta de Senel Paz, que en 1993 fue adaptada por Tomás Gutiérrez Alea al cine para su famosa película *Fresa y chocolate*, es una evidente adaptación del modelo dialógico de la novela de Puig a las circunstancias cubanas (aunque a Puig no se lo mencione en la novela y sí, por ejemplo, a Vargas Llosa). La novela corta está narrada retrospectivamente por David, joven militante del Partido Comunista aparentemente heterosexual, luego de la partida de Diego, su amigo homosexual. Diego debió salir de Cuba obligado por las circunstancias en las que se ve envuelto, dada la intolerancia de la Revolución con seres como él. La acerba crítica de Diego a la Revolución —de la que sin embargo se considera parte— es escuchada por David, quien finalmente llega a aceptar que la Revolución sí ha sido intolerante y que homosexuales no representan una amenaza al futuro de la nación, como se venía diciendo por lo menos desde épocas del Che y del Segundo Congreso de Educación y Cultura en 1971. David también entiende que estos homosexuales no están asociados al submundo de la prostitución o del crimen, sino al mundo de la cultura nacional. A diferencia de Molina, que maneja elementos de cultura o fílmica, Diego es empedernidamente culto, y cubano: cita a Lezama, escucha a María Callas, es fervoroso admirador de Dulce María Loynaz, y defiende la cultura cubana como un ente abierto, plural, diverso, estetizante y tolerante. La novela consiste en la transformación no sólo del personaje del joven militante, sino del deseo de una transformación de la cultura revolucionaria. Como tal, la novela de Paz, y aún más fuertemente la película de Gutiérrez Alea, forman parte de una crítica que nace en y dentro de ciertas zonas de la revolución que se sienten asfixiadas por el rumbo cada vez más dogmático del discurso nacional. Contrario a Puig, el cuento de Senel Paz y su adaptación fílmica aparecen ligadas a una política estatal de

ciertos segmentos de la zona cultural, y por eso tienen un narrador unívoco con el cual “el pueblo” se puede, y hasta se debe, identificar. No existe aquí la zona de incertidumbre que los diálogos de Puig acarrearán, sino la afirmación de una nueva verdad: que la revolución tiene que abrirse a la diferencia, ya que esa “diferencia” se solidariza con la revolución, y con la cultura nacional, como sostiene un fascinante —aunque un tanto alarmante— ensayo del politólogo cubano Felipe Cruz Pérez, *Homosexualidad, homosexualismo y discurso humanista*. Como alegoría nacional —para usar el tan criticado término de Frederic Jameson— o hasta como ficción fundacional —en términos de Doris Sommer— el saldo que deja *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, con todos sus ecos sesentistas del “hombre nuevo” propuesto por el Che, es ambiguo y conflictuado. El texto mismo, hay que señalar, ha sido criticado dentro de Cuba como un texto bastante oportunista, especialmente porque su autor no se ha posicionado acerca de los que han llevado adelante en Cuba los debates en torno a la visibilidad homosexual, a los derechos humanos de las minorías, ni ha tomado posición en términos de una abertura cultural más amplia. El Molina de Puig es mucho más radical que el Diego de Paz, aun y cuando esté metido en el mundo de la fantasía hollywoodense y no en la alta cultura nacional.

En ese sentido, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* es muy diferente de las obras que vamos a comentar a continuación, las de Osvaldo Bazán y de Pedro Lemebel, dos figuras que sí son centrales a estos debates en Argentina y Chile, sus respectivos países. El mérito de Paz consistió en poner al homosexual en el centro de una narrativa en un momento particularmente difícil de la historia política cubana —cuando se desvanecía el campo socialista europeo—. A pesar de que esta aparición sea criticable, dadas sus tesis culturalistas que no rebasan su circunstancia y que se rehúsan a entrar en un debate más amplio, la figura de Diego será a su vez el punto de entrada para una homosexualidad melancólica, que aparece en esta década como modelo nostálgico que lamenta posibilidades perdidas dentro de un presente conflictivo. Es aquí donde esta figura guarda alguna relación con el homosexual que aparece en *La más maravillosa música*, la novela de Bazán, que también se construye como una autocrítica retrospectiva de la política sexual de un movimiento revolucionario.

*La más maravillosa música (una historia de amor peronista)*, pasó bastante inadvertida en el momento de su publicación —a diferencia de la otra obra del autor, *Historia de la homosexualidad en la Argentina* (2004), que ha tenido mucha publicidad—. Bazán ha explicado que, de hecho, la novela nace de un proyecto histórico: de entrevistas con militantes gay de los grupos de los años setenta, que también sirvieron para la investigación de su recién publicada *Historia...* La novela de Bazán se beneficia de una minuciosa reconstrucción, bastante creíble narrativamente, de la participación de militantes gay en diversos grupos políticos. El personaje Rubén es montonero, en la página 200 aparece uno de los panfletos de la época del Frente Homosexual de Liberación en Acción, y en la 218 resuenan las consignas de la época: “No somos putos, no somos faloperos; somos FAL, FAR y Montoneros”. Bazán modifica el esquema que toma de la novela de Puig —la acción no transcurre en una celda sino en la calle, aunque en la misma época, en los años comprendido entre el secuestro de Aramburu y el golpe de marzo de 1976—. Bazán insiste, más que Puig, en la posibilidad de que el personaje revolucionario, Rubén, fuera predominantemente homosexual. A la vez, el personaje de Molina se transforma en una *loca* internacional de nueva época, un argentino llamado Héctor, que tuvo éxito en el exterior en el mundo del cine, y que vuelve a Buenos Aires años después del secuestro de Rubén, a quien quería como a nadie. Héctor vuelve para filmar una película basada en su relación con Rubén, y aunque la película no se logra, tiene relaciones con un joven llamado Matías —pero apodado “Boní”, por *Bonnie and Clyde*—, que se parece mucho a Rubén, a pesar de que la ropa y gustos de los setenta se ven reemplazados por los gustos *punk* de los noventa. Es este muchacho quien Héctor quería que interpretara a Rubén en la película. El narrador a su vez insinúa, pero no explicita, que este joven puede haber sido el hijo de Rubén nacido en el confuso período después de la ruptura de este con Héctor, es decir el período que va de la masacre de Ezeiza (1973) al golpe militar (1976).

Gran parte de la tensión de la novela tiene que ver con los conflictos que siente Rubén entre sus compromisos políticos y el romance que está viviendo con Héctor, en una época difícil, de escisiones en el peronismo —tras el famoso último discurso de Perón del 12 de junio

de 1974, de donde Bazán extrae la frase que da nombre a la novela—. Rubén escoge la militancia peronista por sobre la opción gay. Años después, Héctor se reúne con Gabriela, la hermana de Rubén, quien fue la que cortó la relación. Ella y su marido militaban con Rubén en la misma agrupación y miraban con malos ojos a Héctor y su influencia sobre Rubén, como si la relación homosexual dañara su compromiso ideológico. En el presente de la novela, Gabriela quiere revelar algo a Héctor: “quería que supieras que fuiste el único amor de Rubén” (pág. 228). En ese sentido, el regreso de Héctor años después es un regreso melancólico: no sabe exactamente qué le pasó a Rubén, no sabe qué hubiera podido pasar en la relación de ellos dos, y por cierto no llega a saber a ciencia cierta si el muchacho *punk* es el hijo del amado. Hay variantes, claro está, entre la novela de Puig y la de Bazán. En la novela de Bazán el problema concierne a la filiación y también a la política. Bazán conecta los amores incestuosos con la historia de sexualidades y políticas de los años setenta, vista desde la actualidad.

El modelo de Puig sufre una serie de variantes en *Tengo miedo torero*, la novela de Pedro Lemebel, pero lo que más resalta son sus parecidos con el modelo. Al igual que en *La más maravillosa música*, nos enfrentamos aquí al hecho de que la historia del deseo es también el deseo por la historia. El libro de Lemebel comienza con una explicación acerca de sí mismo. Dice el autor: “Este libro surge de veinte páginas escritas a fines de los ochenta, y que permanecieron por años trasapeladas entre abanicos, medias de encaje y cosméticos que mancharon de *rouge* la caligrafía romancera de sus letras”. Se une aquí esta pasión por el tiempo pasado con la nueva estética que desenfrenadamente asumirá Lemebel como marca propia. La novela misma abre a su vez con una visión y una pregunta acerca del pasado: “Como descorder una gasa sobre el pasado, una cortina quemada flotando por la ventana abierta de aquella casa en la primavera de 1986”. Se narra aquí, con suma maestría, la historia de la “Loca del Frente”, que vive en una casa relativamente vacía, dentro de la cual un muchacho llamado Carlos empieza a traer y depositar unas cajas que supuestamente contienen libros, para que la Loca los guarde. La Loca del Frente se inscribe dentro de la lucha política casi sin querer: de depositaria de unas supuestas cajas de libros, se enamora del susodicho Carlos, y poco a poco comienza a darse cuenta de la lucha política que

subyace a la supuesta labor inocente de Carlos, y a participar cada vez más activamente en ella. El oficio de la Loca del Frente es bordar manteles para las esposas de los generales pinochetistas, y el bordado de uno en particular ocupa parte de la narración de la novela, que a su vez se disgrega en dos espacios: el romance de Carlos con la Loca del Frente y la relación entre el Dictador y su esposa —particularmente los comentarios de la esposa del Dictador en torno a su gobierno, comentarios en los cuales también aparecen citados indirectamente las opiniones del peluquero y modista Gonzalo, homosexual al servicio de la dictadura o, para decirlo más adecuadamente, homosexual encargado de maquillar la dictadura en plena colaboración con ella—.

Lemebel traza aquí dos mundos: el mundo del poder y el mundo de la resistencia. Si bien el personaje de la esposa del Dictador, y aun el personaje del Dictador, son el blanco de la ironía del narrador, lo que vale la pena subrayar es la apreciación política de los homosexuales masculinos como cómplices o partícipes del régimen, y a la vez la inscripción de otros homosexuales masculinos como opositores del mismo. Mientras Carlos trae los supuestos libros que esconde en casa de la Loca, ésta se enamora cada vez más de él. Carlos no habla necesariamente de esa relación, a la cual ve en términos utilitarios: la casa de la Loca le sirve de guarida (la misma palabra que se usa en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* para referirse al apartamento de Diego). Sin embargo, en ningún momento la figura de Carlos es vista en términos críticos o negativos.

El propósito de Lemebel no es necesariamente achacarle a la izquierda su visión represora en torno a la homosexualidad, sino más bien inscribir a la homosexualidad dentro de las luchas de la izquierda. De manera que en la novela de Lemebel no hay necesariamente el mismo contrapunto que en la de Puig. Carlos es en todo momento un luchador heterosexual un tanto más “iluminado” o abierto. Si bien entiende que la Loca se está enamorando de él, por otro lado no la traiciona, ni abusa de ese amor. Cuando en un contrapunto entendemos que Carlos y sus armas tienen como objeto prepararle una emboscada al Dictador cuando éste regresa de su casa de campo hasta Santiago, los compañeros de Carlos hacen todo lo posible por poner a salvo a la Loca, sacándola de su casa (que en estos momentos se convierte en un sitio peligroso, dada la represión que sigue al atentado frustrado), y

dándole dinero para que se esconda por unos meses. Si bien el amor entre Carlos y la Loca no es nunca consumado, la compañera de luchas de Carlos lleva a la Loca hasta una pequeña playa en las afueras de Valparaíso donde tiene lugar un último encuentro entre estos dos seres. Allí, sobre el mantel que la Loca había bordado para la esposa del general que quería invitar al Dictador a una cena conmemorativa del 11 de septiembre (aniversario del Golpe de Estado de 1973), tiene lugar el último encuentro entre Carlos y su ayudante homosexual.

No hay necesariamente recriminación ni reproche —de hecho, a Carlos se le ocurre que la Loca puede venirse con él a su destierro a Cuba— sino más bien un sentimentalismo de película asumido como tal:

Si la vida fuera una película, sólo faltaría que una mano intrusa encendiera la luz, murmuró dejando ir su mirada miope por los acantilados ensombrecidos en la perspectiva pronta del ocaso. En el espolón de una punta geográfica, Valparaíso encendía la tiara pobre de sus chispas. Mira Carlos, el puerto parece una isla de fiesta que nos dice adiós. Pero Carlos no quiso levantar la vista, no quiso mirar, y siguió como un autómatas limpiando sus pies de una arena invisible. Por primera vez se había quedado mudo sin responder, sin participar de esa poética hablantina que una vez más, y con tanto amor, y quizás por última vez le proponía su loca. Mi loca, pensó. Mi inevitable loca, mi inolvidable loca. Mi imposible loca, afirmó leve mirando el perfil hermosamente verde azulado por reflejo de pleamar. Mira Carlos, ahora Valparaíso parece un barco de año nuevo en noche de carnaval... Entonces Carlos alzó la vista y pudo ver a la distancia la isla enojada de La Habana derritiéndose en un espeso lagrimón. ¿Te irías conmigo a Cuba?, la voz de Carlos pareció retumbar en su cabeza de cascabel. Y ella giró la cara y lo miró desgarrada por la pregunta. El silencio que esperaba la respuesta fue tan grande, que no necesitaron tocarse para sentir el minuto de la noche abrazándolos en esa ilusoria eternidad. (págs. 215-216)

La Loca rechaza la invitación, plenamente consciente del hecho de que ésta es simplemente el resultado de una infatuación pasajera de Carlos: “Tu generosidad me conmueve amor, y quisiera ver el mundo con esa inocencia tuya que me estira los brazos. Pero a mis años no



puedo salir huyendo como una vieja loca detrás de un sueño. Lo que nos hizo encontrarnos fueron dos historias que apenas se dieron la mano en medio de los acontecimientos. Y lo que aquí no pasó, no va a ocurrir en ninguna parte del mundo. Me enamoré de ti como una perra, y tú solamente te dejaste querer" (pág. 216). La bocina del auto que viene a buscarlos le da a toda esta escena un aire de *Casablanca* reciclada, según se van los dos en el automóvil que los lleva a una separación definitiva. Las reminiscencias de Molina en *El beso de la mujer araña* también son evidentes. La Loca es un mártir sentimental, es la que entiende finalmente y la que asume en su conclusión la naturaleza de la relación en sí. No se siente utilizada ni tampoco arma una escena de telenovela. En la novela de Lemebel hay más bien un final de tragedia contenida, de lagrimones que quieren provocar, con éxito, el llanto del lector, cuando el mantel de encaje que la Loca había bordado para la esposa del general es llevado por la marea, en un acto final de melodrama que ennoblece a los dos partícipes de esta historia.

Al igual que en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, el homosexual en *Tengo miedo torero* subraya este melodrama producido por su condición fatal de "otro", aunque no hay aquí la misma lógica de oposición que estructuraba la novela de Puig y la narrativa de Paz. Por el contrario, la Loca aparece dentro de un contexto homosocial y homosexual en el que se trazan lazos entre diversos miembros del contexto chileno del momento, como intento de rescatar una historia de la cual la "loca" (como categoría) había sido borrada. Esta reinscripción del homosexual masculino dentro de las luchas civiles de los años de la dictadura es un importante paso, que deja a un lado las discusiones acerca del homosexualismo y la política, para dar estas relaciones de cierta manera por sentado. Dentro de la novela de Lemebel se traza también la figura del Dictador, en un intento por insistir en el hecho de que la lucha por la igualdad de condiciones de seres marginados por su sexualidad también participa de la lucha por la libertad y contra la dictadura. El Dictador es un ser atemorizado que sueña con su propio funeral, y según uno de esos sueños narrado en la novela, el lector toma conciencia de que de cierta manera el final de la dictadura es también el final de esta oposición entre una sexualidad y otra. Atreverse a narrar, atreverse a soñar con este final, ya convierte a *Tengo miedo*

*torero* en una narración que no respeta la historia propiamente dicha, y que a su vez se atreve a soñar otra historia. En su sueño, el Dictador subraya los detalles de su propio espectáculo funerario:

Dos mil tambores tocaban a duelo el redoble acompasado de la marcha. En las calles vacías, mandadas a desalojar por su drástico mandato, colgaban gigantescos crespones de seda enlutada meciéndose lánguidamente por la brisa. En cada esquina de la ciudad, batallones formados en "ele", descargaban salvas de adiós a su lúgubre paso. Y rasgando el vapor grisáceo de la pólvora, una llovizna de lirios grises amortiguaba el peso metálico del cortejo. Era el único color expresamente elegido por escrito de su puño y letra en el testamento. Porque era su funeral, ahora que lo pensaba se daba cuenta viéndose tan solo como único protagonista en mitad del rito, marchando tan naufrago y abandonado por las avenidas desiertas acompañando sus despojos. (págs. 72-73)

Como muestra reciente de la literatura *queer* latinoamericana, *Tengo miedo torero* se atreve a soñar el fin de la dictadura y a trazar una historia de amor sentimental y llena de deseo. La inscripción del homosexual en la historia es también la inscripción de una ficción de deseo homosexual dentro de un mundo posible. En los casos de Lemebel y Bazán, y en menor grado en Senel Paz, el sujeto identitario homosexual aparece junto con la reescritura del activísimo revolucionario. Es este activismo el que se plantea de manera abierta en *El beso de la mujer araña* y en los textos de Bazán y Lemebel. En el caso cubano, por razones obvias, la situación es más complicada, y sin duda por eso la Loca de la novela de Lemebel se niega a ir a Cuba, porque ese supuesto espacio no fue precisamente utópico para los cubanos homosexuales, ni siquiera para los que defendían a la Revolución.

La novela de Puig sigue resonando en estas obras recientes: el diálogo carcelario adquiere nuevos matices, que van desarrollando las ideas que Puig sugiere que existen —y aboga que se tiendan— entre la liberación social y la liberación sexual. Como observa la doctora Anneli Taube en la última nota a pie de página en la novela —y como ya se ha explorado en la crítica, la doctora Taube es el *alter ego* de Puig en este libro—: "Este prejuicio... sobre los homosexuales, hizo

que se los marginara en movimientos de liberación de clases y en general en toda acción política. Es notorio [sic] la desconfianza de los países socialistas por los homosexuales. Mucho de esto afortunadamente —acota la doctora Taube— empezó a cambiar en la década de los sesenta, con la irrupción del movimiento de liberación femenina, ya que el consiguiente enjuiciamiento de los roles 'hombre fuerte' y 'mujer débil' desprestigió ante los ojos de los marginados sexuales esos modelos tan inalcanzables como tenazmente imitados. La posterior formación de frentes de liberación homosexual sería prueba de ello" (pág. 189). *Sexualidad y revolución*, el título del libro apócrifo de Taube, es el eje en que se inscriben los textos de Senel Paz, de Osvaldo Bazán y de Pedro Lemebel.

El tema de Puig ha sido extraordinariamente productivo si se juzga por los textos que juegan sobre variaciones en torno a él, y establece un paradigma importante para futuros diálogos, no sólo carcelarios. Una discusión de la invención de una tradición homoerótica en la literatura latinoamericana podría partir de la premisa de que hay que resaltar lo que Daniel Balderston llama "el pudor de la historia", término por medio del cual habría que señalar la temática fuerte sobre la homosexualidad que aparece en los textos latinoamericanos, por lo menos en los últimos cien años, en relación a los reparos críticos en señalar la existencia de esos términos. En otras palabras, nos referimos al desfase que existe en términos de producción literaria en relación a la producción crítica. El rastro de las sexualidades aparece en la producción literaria, mientras que la producción crítica se rehúsa a entrar en esta materia. Es como si las sexualidades fueran más bien material de la escritura de ficción, o de la escritura poética, pero nunca pudieran serlo de la escritura crítica, o de la investigación docente, o de la enseñanza pedagógica. Debemos pensar que la pautas de lo que se debe leer y lo que se debe estudiar han sido profundamente conservadoras en América latina.

La tradición *queer* u homoerótica está presente en los textos literarios, pero los de crítica literaria no los registran como tales. Como ejemplo de ello queremos rastrear un texto, tal vez "maldito" dentro de la literatura latinoamericana. En 1914 el escritor guatemalteco Rafael Arévalo Martínez publica un texto cargado de homoerotismo, titulado "El hombre que parecía un caballo". El relato está basado en

su propia experiencia y también en su amistad con un poeta colombiano de nombre Miguel Ángel Osorio Benítez, que después adoptó como seudónimo literario el nombre de Porfirio Barba-Jacob, pero que en ese momento era conocido por el de Ricardo Arenales. La trama del relato comienza con la presentación del narrador y el señor de Aretal, a quien se describe como un hombre que tenía "los miembros duros, largos y enjutos, extrañamente recogidos, tal como unos de los protagonistas en una ilustración inglesa del libro de Gulliver" (pág. 285). A lo largo del cuento el narrador va descubriendo que su amigo es monstruoso y que su esencia no es humana sino "caballuna". A la vez, el cuento narra una escena de pánico homosexual ya que el narrador se va dando cuenta de una fuerza erótica que lo atrae hacia el otro monstruoso. Eventualmente se echa para atrás, protesta, y le habla al amigo de su monstruosidad. Le dice entonces que no pueden seguir como amigos porque Aretal "no tiene pudor con las mujeres ni solidaridad con los hombres ni respeto a la ley" (pág. 297) porque "miente... adula y engaña" (pág. 297). Dicho esto, Aretal se aleja, convirtiéndose, poco a poco, en un caballo.

La historia de "El hombre que parecía un caballo" —la historia de su transmisión— es interesante. Al día siguiente de escribir el relato, Arévalo Martínez se lo pasa a su amigo Arenales (Osorio/Barba Jacob). Este lee el cuento cada vez más estupefacto y le prohíbe que publique el relato, prohibición que desde luego Arévalo no obedece. Osorio mismo promete venganza en contra de su amigo y amenaza con escribir un libro que se habría de titular "Exégesis larga de un cuento corto", que nunca terminó, pero que Arévalo mismo consideraba en su momento un texto que "destila un mortal tosigo" (pág. 271), que lo afecta hasta tal punto que se enferma. Al pasar de los años, se restablece la amistad, y Arenales (ya convertido en Barba-Jacob) llega a publicar una nota elogiosa del cuento. Sin embargo, más adelante, cuando Arévalo quiere publicarlo nuevamente, se reanudan los pleitos en este texto, que ya está, desde su publicación, rodeado de pleitos y de libelos. Al final, cada cual escribe su testimonio acerca de la escritura de "El hombre que parecía un caballo" y Barba-Jacob termina escribiéndole un prólogo. Los dos se muestran satisfechos y felices de haber logrado tal identificación el uno con el otro en términos de historia literaria.

Cincuenta años después, dos textos vuelven a rescatar esta figura casi mítica en las letras latinoamericanas. En la biografía que escribió Fernando Vallejo sobre Porfirio Barba-Jacob, *El mensajero*, se documenta el tránsito del poeta por La Habana, México y otros lugares, ya encarnando al poeta maldito del texto de Arévalo. Pero antes de eso, Porfirio Barba-Jacob ya había hecho su entrada en otro contexto y en otro lugar, en las célebres páginas que le dedica José Lezama Lima en *Paradiso* (1966) en las que Frónesis dice:

Recuerde usted aquel poeta Barba Jacob que estuvo en La Habana hace pocos meses, después de haber tomado su nombre de aquel heresiarca demoníaco del dieciséis, pues no sólo tenía semejanza en el patronímico sino que era un homosexual propagandista de su odio a la mujer. Tiene un soneto que es su *ars poetica* en el que termina consignando su ideal de vida artística, "pulir mi obra y cultivar mis vicios". Su demonismo siempre me ha parecido anacrónico, creía en el vicio y en las obras pulidas, dos tonterías que sólo existen para los posesos frígidos. (pág. 252)

Es un acto de reivindicación literaria al cual le siguen otros tantos, y reclama para sí mismo el poder y el magnetismo de la figura, con aire de misterio y fatalidad. Para Lezama, Barba Jacob es un ser de carne y hueso, una figura polémica, un ser demoníaco y, aunque no parece gustarle demasiado su poesía, es obviamente una figura que rebasa las coordenadas de la página, dada su presentación como hombre maldito. Para el momento en el que Lezama escribe esto, la mitografía ya ha absorbido al hombre, lo ha convertido en una coordenada neobarroca de sexualidad, literatura y deseo.

En este párrafo, Lezama establece una continuidad, precisamente en momentos en los que se traza una poética de la homosexualidad que se desarrolla en forma de un debate que va desde la religiosidad hasta la biología. Es indudable que para Lezama existe un tipo de filiación a la hora de pensar en las sexualidades "otras". Aquí interesa menos saber o repasar lo que dice Lezama, que señalar la presencia de esa metáfora filial en su obra, presencia que la crítica de la literatura ha visto generalmente con temor o con recelo. Estos gestos a su vez son parte de un proceso continuo de remotivación del canon que

tiene lugar en generación tras generación de autores homosexuales.

En el siglo XIX podemos ver un antecedente en Oscar Wilde, pero en América latina la filiación homosexual comienza, fundamentalmente, con el "martirio" de Federico García Lorca, a principios de la Guerra Civil española. También se hace presente en la validación de la figura y la escritura de Teresa de la Parra por parte de generaciones más recientes, o de figuras tan dispares entre sí como Gabriela Mistral o Alejandra Pizarnik. Es en este sentido que existe una relación de cierta continuidad filial entre la obra de Puig, Perlongher, y los nuevos gestos homosexuales que se dan en los años noventa. Es importante mencionar, en este contexto, el afán recuperatorio que tiene lugar en cuanto a la tradición pasada.

En rigor, estos actos de recuperación y de reinscripción tienen lugar con anterioridad. En los años cincuenta, en Cuba, Virgilio Piñera reinscribió la figura de Emilio Ballagas dentro de un cierto tipo de canon, quejándose de la labor de "blanqueamiento" que ya estaba siendo operada por críticos como Cintio Vitier. A su vez, desde una óptica muy distinta, en los años ochenta Guillermo Cabrera Infante hace un acto de *outing* póstumo de Piñera y Lezama Lima. De manera similar, en los años noventa en Cuba, los poetas jóvenes redescubren la obra del modernista Julián del Casal, quien también es reinscrito por esa misma época en la academia latino-norteamericana por críticos como Oscar Montero. Desde ese mismo espacio, cabe señalar el enfoque crítico de Sylvia Molloy sobre Teresa de la Parra, y los muchos que en Puerto Rico y en los Estados Unidos abordan la figura del poeta puertorriqueño Manuel Ramos Otero (1948-1990) desde ópticas que también tienden a una canonización.

La presencia homosexual y lesbiana en la literatura latinoamericana establece un continuo. En términos de literatura lesbiana, hay que mencionar la aparición en 1981 de la novela de Sylvia Molloy, *En breve cárcel*, un texto que ha jugado una función semejante a la de *El beso de la mujer araña*, de Puig. Aunque hubo tramas secundarias de temática lesbiana en novelas como *La vida manda*, de Marisela Sabas Aloma (medio siglo antes), y la aparición de personajes lésbicos importantes, como la Frieda de "Justo el 31", de Juan Carlos Onetti (que reaparecerá después en *Dejemos hablar al viento*), la novela de Molloy es la primera en el continente que se centra en un triángulo amoroso entre



mujeres. Un texto áspero, difícil, intenso, habla de los amores entre “ella” (la protagonista, que nunca se nombra), Vera y Renata. Es una novela contemplativa: abre con una evocación de una escena anterior en el mismo cuarto: “La historia empezó hace tiempo, en el mismo lugar donde escribe, en este cuarto pequeño y oscuro. Alguien que no la conocía, a quien ella tampoco conocía, la esperó en este cuarto como ella espera ahora, con la misma incertidumbre, a alguien que está por llegar” (pág. 14). El encuentro incómodo que se produjo, y que se repetirá con variantes en la novela, define un itinerario imaginativo, invita a divagar. La ruta trazada —apasionada, violenta, inesperada— llevará a una consideración de la niñez, de la constitución del sujeto, de las dificultades de formar una comunidad. Es una novela entre mujeres donde sin embargo llega a ocupar un lugar central el fantasma del padre de la protagonista, quien en un sueño traza una ruta que lleva inesperadamente al templo de Efeso, a la estatua de la Diana: “la figura de Diana que por fin —con sus numerosos pechos pétreos y estériles— no da sino lo que se quiera poner en ella” (pág. 154).

La novela de Molloy es una novela intimista, interior, donde la acción de la primera parte depende de sutiles detalles de repetición y comparación. La segunda parte, que es más intensa, narra las indagaciones de la protagonista en su propia historia familiar, y su esfuerzo por narrar lo sucedido con Vera y con Renata; cuando Vera se entera de que está escribiendo (es decir, que está escribiendo sobre ella), reestablece la relación quebrada para tratar de influir en la manera en que está narrada. La protagonista registra eso también de modo que subraye el narcisismo de Vera. Para lograr escribir va haciendo cortes con su pasado, y al final de la novela —un poco como el personaje de Sweitzer al final de *Sombras suele vestir*, de José Bianco (1941), que se descubre en su desnudez más total, temblando e inseguro— se va a otro país, y llega al aeropuerto agarrando las páginas de la historia de su vida.

*En breve cárcel* ha sido muy comentada por la crítica: podemos mencionar, sobre todo, los aportes de Magdalena García Pinto, de Elena Martínez, de Sandra Lorenzano y de Amy Kaminsky. Lo que se marca con la repetición del modelo de *En breve cárcel* en algunos textos posteriores —sobre todo en *El círculo imperfecto* (2004), de Alicia Plante— es la consolidación de una tradición literaria argentina de

énfasis lésbico donde se teje un entramado complejo de relaciones intertextuales explícitas o implícitas, es decir, donde se percibe la invención de una tradición. Como la novela de Molloy, la novela de Plante comienza con un triángulo amoroso femenino, y es notable la audacia del primer capítulo, donde se narra una escena fuerte de esos amores. Después Plante contará, en una secuencia de capítulos en primera persona las peripecias que siguen a ese triángulo amoroso inicial. Lo que se marca con la repetición del modelo de *En breve cárcel* —y algo de eso hay también en *El affair Skeffington* (1992), de María Moreno, y *Habitaciones* (2002), de Emma Barrandeguy— es la consolidación de una tradición literaria argentina de énfasis lésbico donde, como vimos antes con la descendencia de *El beso de la mujer araña*, existen relaciones intertextuales explícitas o implícitas. La propia Molloy en un maravilloso ensayo sobre Teresa de la Parra (en *Entiendes: Queer Readings, Hispanic Writings*) menciona un anillo que de la Parra regala a Lydia Cabrera en su lecho de muerte, que a su vez estaba grabado con las iniciales entrelazadas de Teresa de la Parra y de Emilia Barros, quien la había acompañado antes de Cabrera. Esa imagen del anillo que circula de una mujer a otra sirve también para definir rupturas y continuidades, y es a la vez una clave privada que nos invita a una nueva lectura sobre las homosexualidades literarias de América latina: una lectura en la que aparezcan situadas en movimiento, atraídas y rechazadas de plano por las sociedades. Son circuitos y no presencias fijas, son sexualidades en relación.

## II. Relaciones



En nuestra conferencia anterior exploramos la invención de una tradición homoerótica en la literatura hispanoamericana, con énfasis en el corte representado por *El beso de la mujer araña*, y sus resonancias en tres escritos posteriores, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, de Senel Paz; *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel, y *La más maravillosa música*, de Osvaldo Bazán. También nos referimos al final de la conferencia a *En breve cárcel* y propusimos que la novela de Sylvia Molloy de 1981 también marcó un corte y tiene descendencia en otros textos, notablemente en *El círculo imperfecto*, de Alicia Plante. De hecho, *El beso de la mujer araña* y *En breve cárcel* merecen ser relacionadas al menos por tres razones: la dialéctica que presentan entre espacio público y privado, la manera en la que cada cual aborda las relación entre ideología y estética, y por las respuestas que han suscitado en dos generaciones de escritores. Estas dos novelas reinscriben modelos que tal vez existían con anterioridad, y sin embargo son textos que abrieron nuevas posibilidades.

Entre estas posibilidades, merece destacarse la que nos concierne hoy: las redes discursivas que subrayan contactos, papeles y archivos, la línea entre el espacio público y el espacio privado.

Tanto en la conferencia anterior como en esta queremos señalar una continua temática de regresos y avances, de lecturas y relecturas como marca fundamental de la literatura latinoamericana gay y lesbiana.

na. Estos avances, retrocesos y relecturas también van a ser abordados en nuestra cuarta conferencia, en la que discutiremos de manera general el tema de la identidad homosexual discutida tanto en el norte como en el sur.

Pero en estos momentos nos interesa subrayar cómo la tradición posible o putativa de una literatura gay y lesbiana se marca de generación en generación, a pesar de las reticencias o reparos críticos y sociológicos al respecto, y a pesar de la relativamente poca presencia que estas continuidades y rupturas tienen en el marco pedagógico latinoamericano.

Vale la pena comenzar con un comentario sobre la segunda novela de Sylvia Molloy, *El común olvido*, publicada en 2002. Esta novela consolida lo que habíamos señalado sobre la invención de tradiciones literarias gay-lésbicas, con la interesante variante de que el narrador es un hombre gay argentino que, después de la separación de sus padres en Buenos Aires, se crió en los Estados Unidos. Es una novela de regreso a los orígenes: el Daniel de la novela ha llegado a Buenos Aires para investigar no sólo lo que se escribía a fines del XIX y principios del XX sobre sexualidades "otras", sino lo que se pueda saber de la vida de su padre y su madre, de sus respectivos círculos de amistades y parientes, y de lo que fue su propia infancia argentina. Es una novela que se escribe desde la diferencia sexual en muchos sentidos: por el hecho de tener un narrador masculino, por las maneras en que Daniel —ya más extranjero que argentino— percibe la construcción de la sexualidad en la Argentina, y por la enorme curiosidad que sienten casi todos los personajes por las posibilidades de la identidad sexual.

El regreso es una manera de marcar la relación dialéctica entre lo que Borges sabiamente definió como *el otro* y *el mismo* en su libro de poemas de 1964, y es a su vez un tema importante en la literatura hispanoamericana de tendencia homoerótica. Esto se puede ver, por lo menos, desde *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra, y se explicita como tema en *Viaje a La Habana*, de Reinaldo Arenas, en *El regreso*, de Calvert Casey, así como también en *La más maravillosa música*, la novela de Osvaldo Bazán. El regreso es una manera de leer la historia personal enfocada en la relación entre el mismo y el otro, o el mismo visto como otro (y viceversa). El efecto de extrañamiento se relaciona también con la sexualidad, al igual que con el tiempo. En

este diorama del regreso y del encuentro, el homosexual también se define como sujeto.

Algunas escenas de *El común olvido*, de Molloy, nos pueden definir cómo se presentan estos temas en nuevas encarnaciones homosexuales. La primera la encontramos en la relación que surge entre Daniel y Cacho, su ocasional pareja sexual en Buenos Aires, un reparador de pollos que lo invitará a su casa para que conozca a su mujer y a su hija. La extrañeza que genera esta relación en Daniel —y que a la vez le parece muy cómoda, muy "familiar" en el sentido más amplio que puede llegar a tener ese término— de algún modo tiene que ver con el hecho de que su "cartografía del desco" —para usar el término del sociólogo chicano Tomás Almáguer— no coincide para nada con la de Cacho. Para él, hombre gay de Nueva York, la identidad sexual se resuelve en una cuestión de visibilidad y de coherencia: se quiere definir, y quiere definir a los demás, en términos invariables. Cacho, su encantador amigo porteño, con cuya mujer Daniel simpatiza de inmediato, no vive de acuerdo a esos paradigmas. Daniel entiende la homosexualidad de otro modo. El discurso de Cacho sobre su vida lo desconcierta y lo fascina:

Me cuenta que trabaja para un distribuidor de pollos y que se llama Esteban, está casado, tiene una hijita, vive en Floresta, siento que esta novela familiar tan llena de detalles me excita, tiene el camión de reparto estacionado a diez cuadras si quiero acompañarlo, cosa que hago mientras siguen acumulándose los detalles sobre una domesticidad de ensueño, mi mujer se llama Estela y trabaja en un banco, nos va bastante bien, dice, mientras abre las puertas de atrás de la *combi* blanca. Me detiene el olor, una mezcla de encierro y lavandina, no te preocupes que lo desinfectan después del último reparto, está limpito hasta que lo cargue de nuevo mañana en Quilmes, dice mientras cierra la puerta, enciende una linterna y empieza a desabrocharse, pienso que no soy el primer huésped en este transporte de Pollitos Cargill. Me desabrocho a mi vez, y nos acariciamos pero no es lo que le interesa, suavemente me indica que me arrodille en el suelo del camión cubierto con un plástico que, antes de tomar su pene en la boca, alcanzo a observar dice Pollitos Cargill, y despacito, casi como a un chico, lo mamo hasta que él ter-

mina en mi garganta y yo también, insólitamente, en el piso. Se ríe de mi desazón e inesperadamente me besa. (págs. 149-150)

En esta escena interesa la seducción que siente Daniel por los detalles domésticos de la vida del otro. La excitación que esto le provoca —y que define como “insólita” e “inesperada”— parecer derivar de la extraña mezcla de la naturalidad con que Cacho pasa del tema de la familia al de la limpieza del camión al acto sexual. Esa naturalidad resiste las definiciones que quisiera imponerle Daniel de algún modo. El que llega de lejos tiene dificultades para leer esa naturalidad, y la convierte inicialmente en algo exótico. Y lo exótico, aunque sea la *combi* blanca de los pollitos Cargill y los detalles que narra Cacho sobre su vida cotidiana, lo excita.

Otro aspecto de la novela que marca un nuevo plano desde el cual examinar la homosexualidad del que regresa se encuentra en la serie de escenas que tienen que ver con el *voyeurismo*. Daniel, cuando era estudiante universitario, espiaba los encuentros sexuales de sus amigos David y Ben. Y en otro punto de la novela Daniel está retratado como alguien que mira a su madre con otra mujer. Esto se ve en las dos pinturas más importantes de su mamá: la que le quedó de herencia en Long Island y la que descubre en casa de la prima Beatriz (la actual amante de la que fuera la amante de su mamá). El segundo cuadro, el que está en Olivos, se describe así:

En el cuadro hay una puerta entreabierta que deja ver la cabeza y el torso desnudo de un niño (de su hombro derecho parece salir algo, como un muñón), el niño mira al frente, como si espiara desde la tela el interior del cuarto donde estoy yo, como si me espiara a mí, su espectador. Con cuidado descuelgo el cuadro, lo coloco sobre uno de los sillones que tengo enfrente para verlo de cerca. Al hacerlo, noto que mi madre ya le había puesto título, escribió en el revés de la tela, con carbonilla: “¿Te gustaba mirarnos?”. Pero el cuadro está sin terminar, el rostro del niño apenas esbozado, los ojos sin llenar, en blanco: parecen los ojos de un ciego. (pág. 331)

Para llegar a esta escena Daniel ha tenido que avanzar mucho en su investigación: ha tenido que llegar a esa casa escondida donde vive la

prima, ha tenido que vislumbrar unas verdades inesperadas sobre su madre, ha tenido que perder la conciencia en una enfermedad para que la prima lo venga a rescatar, y decida cuidarlo en esa casa. Pero lo más importante: ha tenido que llegar a una conciencia de que sí, le gusta mirar, y de ser capaz de entender su larga estada en la Argentina en este viaje como una cuestión de querer espiar a los demás. Extrañamente, el niño que lo mira desde el cuadro “como si me espiara a mí, su espectador” es él mismo: la revelación se produce en esa inquietante escena de desdoblamiento y narcisismo. Para ver eso ha regresado.

En “Viaje a La Habana”, uno de los últimos cuentos largos de Reinaldo Arenas — forma parte de un ciclo de tres noveletas o cuentos largos publicados precisamente bajo el título de *Viaje a La Habana* — el problema de la filiación aparece como tema central. El cuento está armado en dos instancias que señalan una escritura y una reescritura: primero, en Nueva York, entre octubre y diciembre de 1983 (poco después de que el autor abandonara La Habana), y otra vez en Nueva York entre septiembre y noviembre de 1987. El cuento a su vez juega con la temporalidad: toma lugar en ese tiempo retardatario que en un momento fue señalado por otros críticos —el tiempo de un futuro que no es verdaderamente un futuro absoluto, sino un futuro de mediano alcance, es el punto de partida del cuento ocurre después de la fecha de su escritura, en 1994—. El personaje central, *alter ego* de Arenas, es un hombre llamado Ismael, forzado a salir de Cuba durante el éxodo del Mariel en 1980, después de haber sido acusado de corrupción de menores. El relato de los años de cárcel del protagonista, su llegada a Nueva York, y las dificultades de su vida de exiliado debatiéndose entre la memoria y el olvido, son puestas en escena a causa de una carta de su antigua esposa Elvia. La carta le llega a Ismael en una noche de invierno (en 1994). En ella le pide que vuelva y lleve algo para el hijo de ambos, que ya es un adolescente. Ismael decide volver y encuentra una ciudad casi fantasma:

Los pinos centenarios que rodeaban la rotonda frente al Coney Island, formando un tupido bosque, habían desaparecido. Los habían talado, y ahora se alzaba allí, un monumento militar, todo cemento y hormigón, sin un árbol... Ismael caminó por toda la acera que bordeaba el [círculo social] Braulio Coronaux, desde la

cual se veía el mar ahora con mayor nitidez pues los almendros (vaya usted a saber por qué) también habían sido talados. Al final de la acera se levantaba una muralla de concreto que se adentraba en el mar, sin duda para impedir que alguna persona no sindicalizada pudiera entrar en la playa. Y a unos pocos metros de ese muro se alzaba otra mole semejante. Sin duda, otro círculo social al cual sólo podían entrar los seleccionados... (págs. 143-144)

Como ciudad cercenada, con playas cerradas al público y abiertas sólo a unos pocos, anticipa en algo el nuevo trazado urbano de La Habana a partir de la entrada del capital extranjero (excepto que en el presente, las playas son clausuradas al público no por motivos sindicales sino más bien como resultado de esos contratos). La noche de su llegada, Ismael se encuentra con un joven soldado, y después de mucho debate comparten una noche en la cama. El muchacho, que se llama Carlos, termina robándole todas sus pertenencias. Cuando Ismael finalmente llega, sin ninguno de los regalos que traía, al pueblo en el que viven su esposa y su hijo —al que no había visto en veinte años—, se da cuenta de que el hijo es el mismo muchacho con el cual se acostó, y que le robó todo. El hijo por su parte confiesa que sabía que Ismael era su padre y después de una breve conversación entre padre e hijo, que fueron amantes por una noche, los tres se sientan a la mesa a comer en un acto de extraña reconciliación: "Luego, en silencio, los tres comenzamos a comer" son las últimas palabras del cuento, escritas en cursiva y en primera persona.

Esa reconciliación es extraña, dado el incesto que ha tomado lugar, y está claro que para Arenas es paradigmática. No se olvida lo que pasó, y no se lo pone bajo la mesa. El encuentro entre el hijo y el padre no admite otra forma de actuar. La madre, queda al margen de la situación, al revelarse que el verdadero problema social sucede entre hombres. La trama sexual en este cuento de Arenas está estrechamente ligada a la reconciliación y al reencuentro con lo nacional como posible clausura del Estado revolucionario, y tanto la revolución como la nación son vistas por Arenas como un problema masculino. Si lo que se acepta al final del cuento es el desecho entre dos hombres, la mujer queda soslayada ante el peso de la opresión del desecho masculino, que tiene una vía de escape en el encuentro sexual incestuoso.

El segundo evento —recordemos que Ismael ya había sido acusado de corrupción de menores, y que al principio no cede a las insinuaciones del que luego se sabrá que es su hijo precisamente porque se acuerda de las consecuencias de aquel otro episodio— cancela al primero, mostrándose la naturaleza histórica de la represión del homosexual por parte del Estado cubano. El cuento repite dos antecedentes famosos, ninguno de ellos particularmente referido a la homosexualidad, pero sí erótico: el epígrafe es de la visión de La Habana escrita por la célebre escritora cubano-francesa del siglo diecinueve, la Condesa de Merlín, y las referencias en el texto a Ismael hacen eco de *Ismaelillo*, el libro de poemas que José Martí dedicó, desde Nueva York, a su hijo.

En otros textos homosexuales, el regreso nos enfrenta a la relación orgánica o inorgánica que existe entre un pasado y un presente, entre un homosexual que pertenece a un núcleo nacional y otro que parte y corta. Esto siempre provoca la constitución de un sujeto deseante, y se manifiesta en estas obras por medio de la contingencia histórica (el momento de "reconciliación nacional" en el que ocurren) y por una ciudad. En el caso de Calvert Casey y de Virginio Piñera, es La Habana; en el caso de Sylvia Molloy, es Buenos Aires.

El homosexual y la lesbiana, como sujetos ligados al contexto urbano, son una constante en esta tradición de la literatura latinoamericana. Viven en un contexto lleno de incidentes homosexuales, en el que se producen textos que están dirigidos a sujetos homosexuales, pero también a sujetos nacionales que no necesariamente se definen como homosexuales: tal vez como sujetos que sostienen incidentes homosexuales, pero que en ningún momento asumirían la identidad homosexual según se la entiende en el contexto estadounidense o europeo. De todas maneras, el tejido urbano es parte del tejido de identidades: Virgilio Piñera en Buenos Aires recuerda La Habana, Xavier Villaurrutia hace lo mismo en su "Nocturno" con el Distrito Federal mexicano mientras está en Los Ángeles, y Fernando Vallejo, desde México, evoca minuciosamente la odiada y añorada Medellín en *El río del tiempo*, *La virgen de los sicarios* y *El desbarrancadero*. La ciudad como recuerdo es parte de una trama urbana homosexual en la que se ventilan tanto ausencias como presencias. Villaurrutia le escribe a Novo:

Los Ángeles no tiene belleza sino en la noche irresistible. Los *night clubs* son preciosos y en ellos descanso, bebiendo cerveza antes de emprender una nueva ascensión al cielo de mi cuarto, en el noveno piso. Cuando crees que esa ascensión será la última de la noche, una tentación, una nueva oportunidad. No sé de qué color es el sueño de Los Ángeles, sólo sé que éstos son azules. (*Cartas de Villaurrutia a Novo*, pág. 72).

La carta habría que leerla en forma de código: Villaurrutia "descansa" en los *night clubs*, sube y baja en el ascensor. Es el mismo tema que aparece en "Nocturno de los ángeles", y en *Nostalgia de la muerte*, con su mención constante del cielo en la tierra, de ángeles, ascensos y descensos. Si uno quiere saber qué tipo de fin de semana Villaurrutia pasó en Los Ángeles (desde donde, más tarde, Octavio Paz empezaría a escribir sus páginas acerca del "pachuco" como ser *queer* de la nacionalidad mexicana, páginas que se hallan al comienzo de *El laberinto de la soledad*), tendríamos que entrar en el circuito, dejar la correspondencia y hurgar en las memorias de Novo, recientemente publicadas bajo el título *La estatua de sal*. Ahí veremos que Novo habla maravillas acerca de un hombre llamado Agustín Fink. Para hacernos saber quién era Agustín Fink, Novo cuenta que el político Ignacio Moctezuma, quien vivía en el Hotel Iturbide, tenía como amante a un atleta de origen alemán que se llamaba así y cuyo enorme miembro sólo podía acomodar Moctezuma. Este fragmento de las memorias concluye con el relato de cómo Novo llega a ganarle la partida a Moctezuma, acomodando él mismo plácidamente el miembro de Fink.

Este mismo atleta fue precisamente el guía y el amigo de Villaurrutia en Los Ángeles. Pero la reserva en la correspondencia de Villaurrutia a Novo acerca de Fink permite sospechar que no tiene nada que ver con la reserva de la homosexualidad, o con la reticencia en sí misma, sino más bien con las diferentes formas de representación que podemos ver en el género epistolar. No es un asunto del "armario" ni algo que tiene que ver con diferentes posiciones de sujeto. Tiene más bien que ver con una forma de representación. El secreto está ahí, y es evidente para todos. Es, después de todo, a Fink a quien dedica Villaurrutia su mejor poema de *Nostalgia de la muerte*, el "Nocturno de los ángeles".

Este es un poema acerca de una homosexualidad registrada en el plano de la calle, entre ángeles que desean cuerpos reales.

El poema de Villaurrutia es un texto urbano pero también es un texto de visibilidades y códigos. Si antes de citarlo por primera vez decidimos ofrecer detalles de su producción es para abrir de entrada la homosexualidad del texto —por ponerla sobre el tapete— para luego entrar a una lectura del texto mismo. Es obvio que el texto no se agota en los detalles de su producción, pero por otro lado nos parece importante rescatar el archivo que produce el texto —las noches en Los Ángeles, la figura de Agustín Fink— para volver al espacio indeterminado en el que se marca el texto mismo desde el título que refiere por un lado a "ángeles" como seres, pero también a la ciudad de Los Ángeles como entorno geográfico. Lo primero que sorprende del poema es esa intemperie que a su vez, en el primer verso, aparece ligada con la manera oblicua o alusiva de su forma verbal: "Se diría que las calles fluyen dulcemente en la noche./ Las luces no son tan vivas que logren desvelar el secreto,/ el secreto que los hombres que van y vienen conocen porque todos están en el secreto" (pág. 55).

La antropomorfización de la ciudad, la forma alusiva del primer verbo, el secreto que no es secreto porque todos lo conocen: este registro que abre el poema en sus versos iniciales es precisamente un límite, un estado desde el cual se habla en el poema completo. Desde el tránsito, pasamos a la pulsación y la posibilidad, que se alargan en esta segunda estrofa: "Si cada uno dijera en un momento dado,/ en sólo una palabra, lo que piensa,/ las cinco letras del DESEO formarían una enorme cicatriz luminosa/ una constelación más antigua, más viva aún que las otras./ Y esa constelación sería como un ardiente sexo/ en el profundo cuerpo de la noche,/ o, mejor, como los Gemelos que por vez primera en la vida/ se miraran de frente, a los ojos, y se abrazaran ya para siempre" (pág. 55).

El tiempo verbal que se marca en toda esta primera parte del poema es el tiempo de la sexualidad según la entiende Villaurrutia —un "devenir" en el sentido que le dio Perlongher a esa palabra, pero también un derramarse que se detiene en una pulsación, en un instante, para luego seguir—: el río de la calle, poblado por seres sedientos, que a su vez forman "imprevistas parejas" (págs. 56-57). Es el paseo del homosexual por la ciudad, buscando lo indefinido que le complete, pero

también buscando regresar a ese momento en el que una mirada se repite nuevamente como los gemelos que se miran, en esa pulsación, frente a frente, y se abrazan para siempre.

El poema de Villaurrutia es el poema de lo que en Buenos Aires se llamaría el *yire*, pero en este caso es también el poema por el deseo del *yire* —por lo que ese devenir contiene como expectativa de la posibilidad de la sexualidad, y también por lo que esa posibilidad contiene como recuerdo de lo que pudo haber sido—. Villaurrutia le ofrece nobleza al gesto sexual que en él subyace: los que *yiran* son ángeles, y esos ángeles (que se llaman Dick o John, Marvin o Louis) han bajado a la tierra. Pero no es la complicación barroca del gesto lo que le interesa a Villaurrutia: no es el ropaje, por así decirlo, sino la divina sencillez de sus formas y sus nombres. Si los hombres desde siempre concentran “el antiguo misterio/ de la carne, la sangre y el deseo” (pág. 56) en una serie de malas palabras, en lenguas de fuego, los ángeles se rinden a ese misterio. Y al rendirse a ese misterio no buscan necesariamente aclararlo, ni definirlo, ni fijarlo para siempre bajo el resplandor chillón de una identidad fija, sino seguir en el juego de lo indeterminado —el lenguaje de Villaurrutia es religioso, lleno de términos como “encarnación misteriosa” (pág. 57)— para situar a unos seres que han bajado del cielo pero que sueñan con volver a él en un regreso no del todo deseado. El eje discursivo del texto tiene esa facultad de querer y no querer, de “dejarse caer” en las camas, de “dejarse hundir” en las almohadas. No es un texto que hable de la voluntad; en todo caso habla de una voluntad rara: una voluntad de perderse, de hundirse, de abandonarse, para luego soñar con el otro junto al cual ha tomado lugar la pérdida.

Esta lectura de “Nocturno de los ángeles”, uno de los poemas más extraordinarios escritos en América latina en lo que a deseo se refiere, parece no pedir —de hecho, pareciera rechazar— el comentario biográfico que hemos colocado como inicio y colofón a esta explicación del texto. ¿Qué puede aportar —más allá del mero detalle biográfico, más allá de la historia del chisme y de la intuición— el detalle del miembro de Fink o la lectura de las cartas de Villaurrutia? Es la pregunta que se plantea siempre que se habla de estudios *queer* o de estudios gay-lésbicos, como la general insistencia en el hecho de que este es un detalle extratextual, que obedece más bien a una sociología de la literatura, o que pertenece al análisis de todo aquello que se aparta de lo teoriza-

ble. Pero pensemos, por otro lado, que la relación entre el ángel y el mortal es parte de una maqueta en la cual también tiene cabida la relación entre un sujeto homosexual y otro, o la relación entre teoría y praxis. Sobre todo en textos como éste, que proclaman el secreto, sin proclamarlo, a partir de la dedicatoria misma (“a Agustín J. Fink”). Pensemos además en la densidad discursiva que plantea el texto mismo, con su abierta mención de un deseo que por otro lado sólo está expresado en código. El texto plantea, como posibilidad, el hablar abiertamente, pero también el hablar un lenguaje *otro*, un lenguaje utilizado en función codificada, que señala y no señala. Los poetas mexicanos a los cuales estaba asociado Villaurrutia —agrupados en torno a la revista *Contemporáneos*— habían situado en otro lugar y en otro contexto los debates tradicionales y tradicionalistas acerca de lo mexicano y lo universal, lo local y lo internacional. Pero esos debates, obviamente, también tenían que ver con la homosexualidad de seres que eran considerados “extranjeros” en relación a las buenas costumbres de un México autóctono. El problema de “los Contemporáneos” no era sólo un asunto de extranjerismos, sino un asunto en el que lo extranjero era también sinónimo de lo “raro”, de lo ajeno, de lo que no pertenecía este lugar. Sin embargo, la forma de “pertenecer” de estos sujetos —su forma de entrar en relación con el medio que los circundaba— se expresaba de variadas formas, que ahora conviene repasar.

Si quisiéramos entender la manera en la que la homosexualidad se expresaba o no se expresaba en la literatura de los treinta, cuarenta o cincuenta, tendríamos que hacer la disección del espacio de la correspondencia. Mientras más se leen cartas de sujetos homosexuales o lésbicos más se entiende que la identidad de una manera o de otra se enmascaraba y se escondía. Las preguntas que tenemos como lectores de estas cartas, como observadores (¿salían? ¿iban a boliches o bares? ¿*yiraban*?) parecen ser más bien impertinencias a las cuales las cartas ofrecen sólo como respuesta el silencio. Hay formas de leer el silencio, claro está, sobre todo en una red homosexual presente en la cultura latinoamericana a partir de los años treinta, una red que utiliza la “cultura” como forma de expresión y que ve la “identidad” como un espacio que coexiste con el deber cultural.

Esa red comprende a Salvador Novo y Villaurrutia, pero también a José Rodríguez Feo y José Lezama Lima —y a Virgilio Piñera, a Lydia

Cabrera y Teresa de la Parra, a la poeta norteamericana Elizabeth Bishop y a Lota Macedo de Soares, la brasileña que se construye una casa, para ella y Bishop, en las afueras de Río de Janeiro—. Los sujetos homosexuales se desplazan de ciudad en ciudad, pues sólo en ella encuentran la posibilidad de un existir alterno a las costumbres. Hay que distinguir entre un poeta heterosexual como Huidobro, que llega a París a conquistar el terreno de la vanguardia, y un Villaurrutia en Los Ángeles. La posición del sujeto siempre está mediada por su relación con la ciudad como fuga. En las cartas de Teresa de la Parra y Lydia Cabrera se siente el exotismo de la ciudad y también el hastío de la cultura: "Yo también he sentido el *charme* de París en verano por los *quais*, pero yo estaba muy triste y muy sola, pensaba en mi muerte y la deseaba recordando las generaciones que habían caminado y sufrido de desencanto como yo por las mismas calles, frente al mismo Sena" (agosto de 1928).

Sin embargo, al buscar en los archivos del ser privado, no siempre se encuentra la expresión pública. El Estado está ligado a la correspondencia; las cartas se abren, llegan a un destinatario errado. La carta es un orden de la privacidad pública cuyas fronteras siempre pueden ser custodiadas o penetradas. Hay veces que los testimonios públicos pueden ser más reveladores que las cartas privadas, como se puede ver en el recuento de Novo del encuentro entre él y Federico García Lorca en Buenos Aires:

Federico y yo, solos, como dos amigos que no se han visto en muchos años, como dos personas que van a cotejar sus biografías, preparadas en distintos extremos de la tierra para gustar cada uno de cada otra. ¿En qué momento comenzamos a tutearnos? Yo llevaba fresco el recuerdo de su "Oda a Walt Whitman", viril, valiente, preciosa, que en limitada edición acababan de imprimir en México los muchachos de Alcancía, y que Federico no había visto. Pero no hablamos de literatura. Toda nuestra España fluía de sus labios en charla sin testigos, ávida de acercarse a nuestro México, que él miraba en el indicio que descubría en mis ojos. (pág. 307)

Esto pertenece a una serie de crónicas de Novo titulada, significativamente, *Continente vacío (Viaje a Sudamérica)*, y nos presenta toda una escena de flamenco barato y plumas, de encajes y zezeos en

la que aparentemente no queda nada por decir. Al leer la correspondencia muy editada entre José Rodríguez Feo y José Lezama Lima nos damos cuenta de que en las cartas se dice todo, o nunca se dice nada. Rodríguez Feo viaja por América y Europa, conoce a gente fabulosa, se codea con los mejores escritores que luego traducirá o publicará en *Orígenes*. Los nombres de la gente a los que conoce ya nos dan la entrada a un mundo de *gliteratti* literarios, pero nunca se dice mucho acerca de ellos. Rodríguez Feo conoce a T.S. Eliot y a Wallace Stevens, cena con Stephen Spender, recibe una carta de Juan Rodolfo Wilcock que tiene que entregarle a Jean Genet. Pero sólo tenemos nombres, recuentos de una cita para el té por las tardes, y todo eso lleva a Lezama, ese no-viajero por excelencia, a comentar que "Supongo que tus sentidos estarán más empavonados, con brillantina como si dijéramos, con el trato de todas esas firmas. ¿Qué tal parece un hombre disfrazado de firma? Muchos de esos respetables que tú enumeras, creía que nunca irían a la misma esquina con el farol que yo había escogido" (pág. 94). El lenguaje cifrado es, sin embargo, bastante claro.

Esa especificidad se da en los regresos. En Arenas, dolido por la causa de una acusación de corrupción de menores; en Molloy por la fascinación con la vida secreta de los padres y de sus amistades, narrada por el protagonista gay masculino en *El común olvido*. Pero esos encuentros iluminan las redes familiares que se dan en el discurso homosexual. El espacio social en textos lesbianos es bien particular —y aquí se podría pensar por ejemplo en los recovecos de la casa en *Ifigenia*, de Teresa de la Parra, la novela que de algún modo inicia la serie—. Emma Barrandeguy fue la secretaria de Salvadora Medina Onrubia, la amazona que era abuela de Copi y mujer de Natalio Botana —uno de los personajes más importantes de la prensa argentina de hace setenta años—: es una figura controvertida y famosa, que hasta ahora no ha sido publicada debidamente. Barrandeguy, rodeada por todas estas personas, escribe una novela vanguardista que guarda por muchos años, y cuando por fin la publica no aclara en qué época se escribió. Es una novela estructurada en una serie de viñetas que narran la historia de una mujer que se enamora locamente de una amiga. La mujer que marca la vida de la narradora de *Habitaciones* se llama Florencia, "que ingresó dos veces a mi vida para desquiciarla y se quemó y nos quemó con su fuego" (pág. 51). Un pasaje importante sobre esa relación es el siguiente:



Mirar, adivinar, tocar, besar, suscitar, especialmente esto, tomar la iniciativa. Sólo a través de las confesiones de Florencia lo había comprendido, porque yo también necesitaba ser la suscitadora para que el placer sobreviniera y el hecho de ser conquistada sólo halagaba en ella su condición femenina. Ante un hombre, en la cama, sentía que ocupaba sólo el lugar de otra, un lugar que cualquiera podía ocupar. Las únicas experiencias no fallidas de Florencia —y mías, ya que en eso nos identificábamos— se inician en lugares públicos, ante gente que podía observar la conquista y sólo frente al deseo que entonces suscitaba, a la magia del ambiente alerta se sentía capaz de vibrar en una forma que las condiciones habituales de domesticidad apagaban de inmediato. (págs. 162-163)

En otro momento cuando la narradora dice ser la tía y Florencia la sobrina para que puedan alquilar juntas un cuarto de hotel dice: "Florencia, encantada; todo lo que es oculto, anormal y que atenta contra las convenciones la atrae. Nuestra relación participa de todo esto" (pág. 175). A la vez, Barranteguy relata relaciones con otras mujeres: con una secretaria de Margarita Xirgu, "una muchacha morena, de pelos cortísimos y trajes bien cortados de tipo masculino" (pág. 101); con Angélica, "capaz de un cariño intenso" (pág. 121); con Hilde Von Denken, quien le dice de pronto, cuando sus respectivos maridos han salido a buscar algo: "¿qué hacés, tenés ganas de que te bese, no es así? Sorpresa y timidez me trabaron la respuesta. Sólo asentí con la cabeza" (pág. 140). Es decir, el mundo retratado que habita la narradora gracias a su relación con Salvadora Medina Onrubia es un erotizado mundo femenino donde sucesivamente se conquista y se es conquistada. En ese sentido se llama *Habitaciones* porque el lugar donde se habita es el deseo.

Estas amistades femeninas, que ya Nina Menéndez ha visto antes que nadie en las novelas cubanas escritas en los años veinte y treinta, están en toda esta prosa y en toda esta literatura. Para Teresa de la Parra y Lydia Cabrera, la correspondencia era algo más que una prueba de amistad. La relación de estas dos mujeres comienza en una parada que hizo de la Parra en La Habana, en 1924 o 1925, mientras viajaba en el buque Miguel Arnus. Una tarde, Cabrera fue invitada a comer en el barco e inmediatamente se fijó en de la Parra, vestida de negro,

en lo que tiene que haber sido una imagen impactante frente a aquella bahía espectacular. De la Parra estaba de luto por su gran amiga Emilia Barros, una de las mujeres más importantes en su vida: "casi una madre", como en otra ocasión dijera (Parra viajaba siempre con la foto de Barros en su mesita de noche). En La Habana esa tarde, Cabrera le dio a Parra una pequeña carta de presentación en la que se leía "favor de no olvidarme". Un par de años más tarde, en París, en 1927, Cabrera se encuentra con Parra en el Hotel Vernet. Para este momento de la Parra ya no estaba de luto, y las dos mujeres conversaron. Cabrera se enteró de que, para su sorpresa, de la Parra todavía tenía la carta de presentación que Cabrera le había dado en su encuentro en la bahía de La Habana. De la Parra y Cabrera empiezan una relación cifrada por la anterior relación entre de la Parra y Barros.

Los gays y las lesbianas son escritores, editores, secretarios, funcionarios gubernamentales, participantes en conferencias, traductores. Diana Bellessi traduce la poesía femenina norteamericana, Bianco traduce a la gente más prominente de su época, Wallace Stevens y Rodríguez Feo sostienen una conversación epistolar por décadas, Zapata traduce *Bom-Crioulo*\*, de Adolfo Caminha, y a Ian Lumsden. En términos de homosexualidades, la injerencia del exterior en América latina se marca en todos los registros de la ciudad letrada. Pero en esa ciudad letrada que era también la ciudad del placer, la promiscuidad no conocía fronteras, y de eso queda constancia en los papeles, que también promiscuamente se han entregado a ese exterior. Los homosexuales y las lesbianas salen a la calle, los hombres tienen relaciones unos con otros, se encuentran con tipos que luego convierten en mitos, seducen al marido o a la esposa de otros, o se torturan visiblemente por pérdidas convertidas en narrativa autobiográfica casi al grado de la confesión íntima. En la homosexualidad de mediados de siglo hay un deseo de contar, de decir, de marcar el espacio en el que ocurre la relación, el contacto, la experiencia. En *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo le está contando directamente su historia a alguien que parece ser Guimarães Rosa, el autor de la novela que leemos. Y la gran historia de su vida es su amor por Diadorim, el compañero al que sólo después de su muerte se supo que era mujer. Ese deseo por marcar el espacio y el tiempo de la relación homosexual está presente en todos los textos, cartas, homenajes, conferencias y dedicatorias que dibujan el contexto del mundo gay y lesbiano.

\* Ver apéndice: *Bom-Crioulo: ¿la primera novela pederasta?*



Esa inclinación por lo efímero, por lo lateral, por lo soslayado, está ligada al recuerdo: al objeto, al anillo, al pequeño regalo que se da, a los gatos, al mirar de cierta forma, a toda la serie de códigos que Neil Bartlett ya vio marcados en la vida de Oscar Wilde. La flor, el traje, el recuerdo dentro de una postal o dentro de un libro: un mundo de detalles que aparecen como lenguaje cifrado en las cartas, o que no es posible consignar con la palabra escrita. Las cartas de los homosexuales y las lesbianas dicen y no dicen: donde esperaría uno encontrar un mensaje en código no lo encuentra, porque no es posible consignar al terreno de la mera biografía aquello que en parte se vive como un pecado. Es narrado o hasta sublimado en textos literarios, porque se entiende la categoría de lo literario en sí como un travestismo del ser: lo hace todo tan visible precisamente porque lo esconde.

Los homosexuales y las lesbianas viven también existencias rodeadas de papel, aunque no se sepa muy bien donde están los archivos que legaron a su futuro, que es nuestro presente. Las cartas y los escritos de Donoso han sido recientemente estudiados en la biblioteca de la Universidad de Iowa, a la cual vendió parte de sus papeles y la cual permitió que fueran leídos y comentados, con acceso libre, por parte de sus estudiosos. En Princeton también hay una parte de ese archivo de homosexualidades en la letra: Reinaldo Arenas donó toda su papelería a la biblioteca, con varios grados de restricciones; también están en esa universidad muchas cartas de Silvina Ocampo y de José Bianco.

Las dificultades de acceso son parte integral de esta historia en papel: los papeles de Mário de Andrade se vigilan para que nadie mencione algunos aspectos de su sexualidad. Los papeles de Mujica Láinez están en El Paraíso, su quinta en La Cumbre, en la provincia de Córdoba, y tenemos entendido que ahora se ha digitalizado la correspondencia y está seudo-accesible en un CD-ROM. Algo más molesto pasa con los papeles de Gabriela Mistral, que están depositados en la Biblioteca del Congreso en Washington, pero con muchas restricciones para su acceso. Y hay muchos papeles —Augusto D'Halmar, Alfonso Hernández Catá, Montenegro, Medina Onrubia— que ni siquiera se sabe dónde están.

En el caso de los papeles de Donoso se desató una polémica en Chile a raíz de la publicación de cuatro columnas en el diario *La Tercera*, hacia fines de 2002. Allí, Marcelo Soto citaba la correspon-

dencia de Donoso, sobre todo las cosas que tenían que ver con su homosexualidad oculta y su extraño y difícil noviazgo con la que sería su mujer el resto de la vida, María Pilar Serrano. Soto citó, por ejemplo, una carta de Donoso a María Pilar donde expresaba su admiración por un primo suyo que había asumido públicamente una relación homosexual; también citó una carta de Donoso a su padre donde se quejaba de la frigidez de María Pilar. (No citó nuestra frase favorita de esa correspondencia —que pudo ver Daniel Balderston cuando los bibliotecarios de Iowa estaban preocupados por futuras revelaciones—, donde Donoso le dice la siguiente frase romántica a la que será poco después su mujer: “Te quiero usar como un cepillo de dientes con curvas”). En Buenos Aires en agosto de 2003 se publicaron dos artículos furibundos de personas preocupadas por la fama literaria de Donoso, Julio Ortega y Josefina Delgado, que pensaban que se empañaba la reputación de la obra de Donoso si se decía que era homosexual —o por lo menos bisexual— y si esa información se usaba a la hora de leer su narrativa. Ortega dijo, por ejemplo, en un artículo en *Clarín*:

Pero si la fama es de por sí un malentendido, la que ahora aguarda a José Donoso no será la del gran escritor mal leído que siempre fue, sino la del novelista homosexual, leído en clave de travesti y *queer* para entusiasmo de quienes creen haberle hecho el favor de sacarlo del *closet*. Tal vez al extraviar el enigma de su privacidad, entre los periodistas y los profesores que llevan agua a su molino, perdamos de vista el temblor antiguo de una obra que, como pocas, se resistía a ser procesada (*Clarín*, 10 de agosto de 2003).

Nos parece que la preocupación de Ortega está completamente fuera de lugar. Primero, porque nunca se ha leído con tanta intensidad a Donoso como después de la publicación de los artículos de Soto. Se acaba de dar un seminario de posgrado sobre Donoso en Iowa y los estudiantes se zambulleron en los papeles de Donoso, y para bien: de ese seminario surgieron trabajos muy originales sobre los pre-originales y los originales de un cuento inédito de Donoso, sobre los roles femeninos en *Coronación*, sobre la figura de La Manuela en *El lugar sin límites* y sobre la Peta Ponce del *Obsceno pájaro de la noche*.

Trabajos filológicos en el mejor sentido de la palabra, basados en el arduo proceso de ordenamiento de pre-originales, en los cuales se ve la enorme inteligencia crítica de Donoso a la hora de planear y de reescribir su narrativa. Creemos que ese acercamiento pleno es posible sólo después de que esos papeles se desempolvaren, en gran parte por el mismo escándalo que produjeron los artículos de Marcelo Soto.

Para reconstruir esta fraccionada historia es necesario participar de la dispersión o, para decirlo más exactamente, de un canon que se define por la dispersión misma. Los papeles de Sarduy están en París, los de Augusto D'Halmar no se sabe donde están; los papeles de Teresa de la Parra son de acceso dudoso; los de Puig están en Buenos Aires, en la casa de su madre, y hay que pedir permiso al hermano para consultarlos. Los papeles de Perlongher los tiene Roberto Echavarren, mientras que los papeles de Osvaldo Lamborghini los tiene César Aira. La correspondencia de Alejandra Pizarnik se ha publicado en parte, y hay cartas de amor a otras mujeres escritoras, siendo la más famosa una carta desesperada a Silvina Ocampo en la que le confiesa cosas como "yo no puedo seguir viviendo sin tu cuerpo desnudo junto al mío".

No resaltamos esto necesariamente para validar o subrayar la vida privada de estos escritores, aunque esto sea una parte importante de nuestra investigación. Es más bien para subrayar el problema de circulación que existe en este terreno. Hubo versiones argentinas del proyecto de los historiadores franceses de escribir una historia de la vida privada. Y habría que señalar aquí cuán escasas —y cuando existen, cuán tímidas— son las biografías que tenemos de escritores homosexuales y lesbianas. Fernando Vallejo llenó un vacío con una biografía brillante y audaz de Porfirio Barba, el poeta gay colombiano. Para el artista y *performer* venezolano Marco Antonio Ettedgui existe un volumen editado en Venezuela por Alejandro Varderi, y para Copi la serie de conferencias que dictó César Aira, aquí en el Centro Ricardo Rojas. Para otro residente de largos años en Buenos Aires, Virgilio Piñera, está una novela de Jorge Ángel Pérez.

Y como homenaje a estos sujetos hay no sólo textos, sino espacios, siendo uno de los más importantes en Argentina la Sala Batato Barea, aquí en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Sobre Batato Barea está publicada una colección de recuerdos, especie de testimonio o *bibelot* oral

y escrito, para un artista del cual queda mucho en el rastro de la memoria y poco de material filmico.

Los textos centrales para nuestra primera conferencia fueron *El beso de la mujer araña* y su descendencia en tres textos posteriores de los últimos quince años. Ese método, centrado en unos textos que producen otras lecturas, fue sustituido en esta conferencia por otro tipo de procedimiento —más tentacular, menos centrado en textos definidos— para establecer ciertas líneas discursivas que notamos a lo largo de una tradición gay y lesbiana en la literatura latinoamericana. "Lo marginal es lo más bello", escribió Borges en "Crítica del paisaje", en 1921. Si leímos hoy desde los márgenes es también para definir el centro o los centros que se producen y a los que responde ese margen en sí. En una trayectoria somera encontramos al homosexual en la ciudad latinoamericana. O saliendo de ella o regresando a ella. Hablando en código o carteándose de un lugar al otro. Estableciendo redes y complicidades que se dicen y no se dicen en las cartas, pero que sin embargo se rescatan posteriormente por otros críticos.

Pensar que en primer lugar hay que definir la homosexualidad en cuanto actos o eventos es perder de vista la rica tradición del código que subyace a las marginalidades. Es por ello que toda voluntad de definir quién es o quién no es, quién participa o quién no participa, se posterga para nuestra cuarta conferencia. En las memorias de Novo aparece nada más y nada menos que Pedro Henríquez Ureña abriéndose la bragueta para enseñarle al joven Salvador Novo el miembro viril del crítico más importante de la literatura latinoamericana. Un estudioso de la obra de Henríquez Ureña tal vez diría que esto no es más que un chisme, que la *petit histoire* de relaciones literarias nada tienen que ver con la obra de arte, al igual que muchos críticos negarían o reducirían a un lugar secundario la importancia de Agustín Fink en la dedicatoria de "Nocturno de los ángeles", o las iniciales en el anillo que Teresa de la Parra le regala a Lydia Cabrera. Si pensamos, como nos recomienda Borges, que lo marginal es lo más bello, ¿por qué no pensar que el miembro viril de Pedro Henríquez Ureña es también teorizable, y que también forma parte de las corrientes literarias de nuestra América?

### **III. Presencias**

En nuestras sesiones anteriores abordamos la invención de una tradición, y la inscripción de lo privado en espacios públicos. En textos como *El beso de la mujer araña* y *En breve cárcel* se produce un cambio importante en la literatura latinoamericana por el hecho de que la temática *queer* ocupa un lugar central, y a su vez el tema aparece relacionado con otros discursos políticos, sociales o culturales. Esto es más evidente en el caso de la novela de Puig que en la de Molloy, aunque la inscripción del lesbianismo en esta última hay que considerarla un acto político por lo arriesgado de su gesto. En aquella sesión también habíamos recalcado el lugar “raro” que ocupa Puig en relación a sus compañeros del *boom* latinoamericano, a quienes —en su correspondencia privada— comparó con Esther Williams, Jane Russell y otras estrellas de Hollywood (“*very beautiful, but can she act?*” —*es muy bella, pero, ¿puede actuar?*—, es lo que dice de Mario Vargas Llosa). Puig es raro en su contexto por el vínculo que siempre establece entre la alta cultura y la cultura *trash*. También hay que señalar el lugar “raro” de Sylvia Molloy, quien no sólo abre el tema lesbiano en la narrativa, sino que además es una de las voces más prestigiosas de la crítica literaria latinoamericana, desde Nueva York.

El espacio urbano —tanto nacional como transnacional— es importante para la constitución de una subjetividad gay y lesbiana. Si a menudo el sujeto *queer* ha sido leído como un sujeto que vive “fuera” de la

nacionalidad, o como un sujeto excéntrico, hay que señalar también la forma en la que estos sujetos homosexuales precisamente insistieron en su marginalidad, en su ex-centricidad, y desde ahí convocaron a todo un circuito de relaciones en el que ellos mismos se reconocían. En ese sentido, *El común olvido*, la segunda novela de Molloy, es paradigmática, ya que explicita que el sujeto gay se constituye en relación a una serie de historias familiares y nacionales. Lo privado y lo público, como también vimos, son categorías maleables, cambiantes o difusas: intentamos elaborar una propuesta crítica en la que todas estas categorías pudieran ser relacionadas entre sí. El examen de un poema de Villaurrutia y la inclusión de su correspondencia como elemento crítico consustancial a él, nos sirvió para tratar de definir una crítica posible en la cual todos estos elementos pudieran encontrarse en un mismo plano. Parafraseando a Jacques Derrida, no hay propiamente un exterior del texto: en un universo textual en el que cada inscripción del sujeto ya viene acompañada de una serie de códigos, la lectura de éstos se renueva constantemente. En nuestra intervención de hoy queremos partir de la noción de código y a la vez profundizar en las relaciones entre lo privado y lo público para hablar acerca de la relación entre los sujetos *queer* y los medios de comunicación.

Para relacionar la homosexualidad y los medios de una manera más amplia recordemos no sólo la crónica que leímos del encuentro entre Salvador Novo y Federico García Lorca en Buenos Aires, sino también otros ejemplos: el hecho de que Salvador Novo fue el cronista de ciudad de México por muchos años; que Gabriela Mistral supo utilizar los medios masivos de su momento para presentarse y re-presentarse como la Madre de Chile (que es lo mismo que decir la Madre de América) a pesar de que nunca contrajo matrimonio ni tampoco tuvo hijos; que Vargas Vila fue el escritor más leído de su época gracias a una hábil manipulación de gustos literarios masivos y de una pose *dandy* que le merecía el apodo del Divino (fue el *Divine* anterior al que aparece en el cine de John Waters). Hay que señalar también el caso de Julián del Casal, como han visto Oscar Montero y Francisco Morán, en términos de su pose y de la construcción de su persona literaria: Casal también se construyó como un excéntrico de las calles de La Habana con sus kimonos y sus gustos exquisitos. Aquí en la Argentina, Manuel Mujica Láinez más que escritor era una "figura",

casi en el sentido que quería dar Cortázar a esa palabra para definir las maneras en que una personalidad "se impone". En nuestros días, y en México, Carlos Monsiváis es el cronista más agudo de la vida contemporánea del Distrito Federal, pero a su vez es más que eso. Como crítico cultural, Monsiváis ha modificado las maneras de leer la cultura mexicana, logrando cruzar lo "alto" y lo "bajo" —además de ser una figura que interviene ampliamente en la escena política de la nación—. Recordemos que hace unos años en México se vendía un libro con una faja que decía: "sin prólogo de Carlos Monsiváis" —evidencia irónica de su omnipresencia en los medios—.

En Argentina, María Moreno escribe crónicas periodísticas aunque no aparece con frecuencia en los medios televisivos (contrario a Monsiváis, que sí aparece —y que hasta apareció fugazmente en una telenovela haciendo el personaje de Carlos Monsiváis—). María Moreno, que comenzó su carrera de escritora bajo el nombre de Cristina Forero, interviene en los medios, aunque de manera muy distinta a la de Monsiváis. En el caso de Moreno, hay una relación estrecha con la palabra escrita, y no hay necesariamente una *performance* mediática como la que existe con Monsiváis (o con Pedro Lemebel, en Chile). Pero pocas cronistas urbanas han podido crear en los últimos años una visión tan completa de los sucesos y trayectorias del mundo cultural argentino. Moreno fue redactora de las revistas *Vogue*, *Status*, *Siete Días* y *Diners*, como nota la contraportada de sus libros *El petiso orejudo* y *El affair Skeffington*. A la vez, ya que Moreno ha escrito un ensayo, recopilado en *El fin del sexo*, sobre los modos de representación literaria argentina —comentando sobre asuntos tan candentes como las fotos de contraportada y el vestuario *fashion* de los escritores y activistas argentinos— vale la pena detenernos un segundo en la representación que hace de sí misma en sus libros.

En *El petiso orejudo*, por ejemplo, Moreno aparece como una figura que está lejos de las poses aristocráticas que ella misma ha comentado en sus libros. Une, en la narrativa de la contraportada, el mundo de la frivolidad y del *fashion* con el rigor académico y crítico: se menciona que a la vez ha sido redactora de *Vogue* y directora de *Alfonsina*, la importante revista feminista del período de democracia. Escritoras como Moreno nos enfrentan a un nuevo modelo. Y ella, a su vez, en *El affair Skeffington* (1992), habla acerca de un personaje

imaginario del grupo inglés Bloomsbury, haciendo una "traducción" argentina de un momento que implícitamente es visto como un antecedente histórico del presente. En la sección "París-Lesbos" de este libro, Moreno inscribe a Dolly Skeffington en las redes lésbicas literarias de Natalie Barney, Hilda Doolittle, Sylvia Beach, Margaret Anderson, Nancy Cunard y otras. Los nombres son parte de una tradición que ha sido leída admirablemente por Shari Benstock en su fundamental libro *Women of the Left Bank*, pero en el texto de Moreno son referentes que subrayan la "verosimilitud" del proyecto.

Para Moreno, el montaje insiste en la autobiografía para desmontar lo autobiográfico, ya que para Skeffington "la literatura sólo podía venir de la literatura". Moreno parte de lo real para hacer una especie de anti-autobiografía que es también a su vez el gesto de Moreno misma, y que se contrapone de manera más lúcida (y ciertamente más brillante) a otros ejemplos que vamos a examinar brevemente. Baste señalar algunos ejemplos de este libro para resaltar la forma en la que el texto hace referencia a dos tiempos engarzados: "Skeffington descaba un más allá del sexo sin que eso la convirtiera en un espíritu. Al nomadismo privado y exclusivo de las damas sedentarias oponía la calle y el nomadismo de clases" (pág. 39). Moreno dice que en el caso de la poeta imaginaria "no se puede hablar tanto de bisexualidad sino de una estructura itinerante" (pág. 39), es decir, Moreno subraya la idea de que la sexualidad no es sólo una opción individual sino una formación cultural. La parte ensayística de *El affair Skeffington* termina con una carta de la nieta de Skeffington a María Moreno, "que es la posteridad de mi abuela" (pág. 59). Es decir, la tradición de París-Lesbos se actualiza en Moreno, y ella se inscribe en esta tradición. Basten estos ejemplos para señalar la forma compleja en la que Moreno habla de sexualidades, historias y tradiciones.

Hay otro tipo de cronistas que nos interesan en estos momentos, y tal vez el puente interesante aquí, entre un terreno y otro, se pueda encontrar en la figura de Pedro Lemebel, escritor y artista visual que crea, en 1987 junto a Francisco Casas, el colectivo de arte "Las Yeguas del Apocalipsis". En Lemebel la alta cultura coexiste con el *trash*. Lemebel se sitúa, ya desde los textos que los inscriben y describen en sus libros, dentro de una serie de géneros híbridos cuya contrapartida, salvando las diferencias, tal vez sea en México Carlos Monsiváis.

Cultiva ampliamente la crónica: *La esquina es mi corazón*, que lleva el subtítulo de *Crónica urbana* (1995), y *Loco Afán. Crónicas de sidario*, de 1996, son dos títulos importantes. Sus crónicas radiales han sido también reunidas en otra colección llamada *De perlas y cicatrices*, publicada en 1998. En estas últimas, Lemebel toma nota de una serie de figuras, fenómenos, eventos y circunstancias del tránsito que va de la dictadura chilena al período posterior, pero a su vez describe el espacio cultural de la dictadura como espacio torcido o *queer*.

La posición de Lemebel en torno a los fenómenos que le rodean no es necesariamente condenatoria, en el sentido en que podemos entender esa palabra desde la literatura contestataria de los años sesenta y setenta. Lemebel se permite ser seducido por el brillo, pero a su vez busca el brillo para desenmascararlo. Asiste, por ejemplo, a un cóctel que inaugura una muestra de pintura, y desde allí deconstruye los esquemas de clase y cultura en los que vive la sociedad chilena. En un momento de la escena, entra una mujer que resulta ser "la hija del tirano", la cual ha sido invitada al evento:

La veo tan campante como un personaje de pesadilla, pero hecho real en su trajecito de *tweed* y risa sardónica. Como si todavía ostentara el cargo de autoridad cultural que le regaló su papi. Y lo peor, veo que la gente la saluda, rodeándola, mostrándole los dientes, como si aún ejerciera el sombrío poder de su pasada gestión. (pág. 25)

Los *punkis* y los postmodernos que asisten a la exposición lo hacen sin pensar que esa aparición de la hija del tirano sea conflictiva. Lemebel comenta:

les digo a los artistas que por qué se hacen los lesos, que por qué no nos retiramos todos, que cómo pueden seguir respirando el aire macabro de esa presencia. Que cómo siguen brindando, haciéndose los tontos, compartiendo el mismo espacio, la misma fiesta con el fascismo de falda Chanel. (pág. 25)

En su crónica, Lemebel es echado a patadas del lugar, aquel lugar donde, dice, "pintura, mercado y fascismo se dieron la mano" (pág. 25). El mundo *trash* no distingue entre la alta cultura y la cultura de

masas. Y no es que Lemebel, desde una posición culturalista, critique al mundo *trash* con esquemas parecidos a los de la vieja izquierda. Pero tendríamos que señalar la forma en la que circula o re-circula la *nouvelle vague* de los años sesenta, "el analgésico melódico para una época de conflictos que despolitizó" a una generación (pág. 55). Desde esta perspectiva, le dedica una crónica completa a Cecilia Bolocco, en la que relata sus primeras apariciones "durante el reinado de Pinochet, cuando a Cecilia la coronaron Miss Universo" (pág. 61), un momento cuando Chile "por fin respiró tranquilo, por fin le habían achuntado a un título mundial de belleza, después de tanta decepción con las niñas lindas que se mandaban. Todas rubias, todas estiradas como jirafas flacuchentas" (pág. 61). Lemebel pone el dedo en la llaga cuando relata que lo primero que hizo la Bolocco al regresar a Chile fue "visitar al dictador que la recibió en palacio retratándose con ella como emperador y soberana" (pág. 62). Uniéndose al entusiasmo popular, Lemebel entonces comenta que:

todos vimos a nuestra Miss Universo acaramelada posando con Augusto. Y todos sentimos la misma decepción al verla tan sonriente avalando la pesadilla de aquel mandato. Y todos la olvidamos, borrando de un aletazo la alegría patria que experimentamos la noche de su triunfo (pág. 62).

El brillo de la Bolocco se va apagando según cumple su tránsito de reina de belleza a figura mediática transnacional. Aparece en CNN durante la guerra del Golfo "narrando con simpatía el vuelo de los cadáveres destrozados en el aire" y "se veía más segura hablando con ese timbre de cubana exiliada" (pág. 62). El tránsito va hacia un nuevo populismo que, dicho sea de paso, se cumple con su más reciente relación con el ex mandatario Carlos Menem, porque, como dice Lemebel, "seguramente, a la Ceci no le quedó más que hacerse la popular para que la gente olvidara la reaccionaria adhesión que manchó su reinado" (pág. 63).

En esta y otras crónicas, Lemebel es el seducido y a la vez quien desenmascara lo que hay detrás del brillo. Las figuras en las que más se concentra son figuras televisivas —como Don Francisco, por ejemplo— y el tránsito que va de Santiago de Chile a Miami, del espacio

nacional al transnacional o, más propiamente, al espacio *miamense*. Miami aparece como referencia de un mundo que es otro pero que no es otro, un mundo que en las novelas de Jaime Bayly aparece como el refugio del homosexual masculino en su tránsito por el capitalismo y los artículos consumistas de marca. No es que necesariamente Lemebel establezca una relación entre la visualidad televisiva y el horror que se esconde detrás de ella, sino que se concentra en cómo esa visualidad de cierta manera lubrica procesos sociales en los que nunca existe el espacio ni el tiempo para detenerse y señalar el horror.

Dos tipos de cultura se van entrelazando hasta finalmente quedar cifradas y hasta signadas en el nuevo abrazo entre el homosexual y la reivindicación televisiva y mediática que de él o de ella toma lugar, mientras los antiguos revolucionarios pasan del exilio al regreso a sus países natales, y se convierten en *yuppies* o seres con una nueva "tolerancia", adquirida en los centros del saber de Europa o de los Estados Unidos. Como ya ha comentado Lemebel: "Ciertamente, esta clase del *snobismo-return*, fue la primera que al caer el muro y tambalear las utopías de izquierda se cambió el overol rojo para ponerse minifalda renovada" (pág. 43). O, dicho de otro modo: "Muchos exiliados de élite se hicieron artistas o escritores en esas tertulias de la nostalgia patria. Muchos pensaron que la distancia y la inspiración eran sinónimos animados con vino *rose* y poemas de Benedetti" (pág. 42). Dentro de la nueva burguesía preconizada por esa izquierda nostálgica, pero de cierta manera también festiva, habría que empezar a ver la nueva aparición del homosexual en la escena pública, cuyo signo inicial aparece acompañado con música de bolero —el bolero como lubricante y como acompañante musical de los procesos de cambio social latinoamericanos a finales de los ochenta y principios de los noventa—.

Ya el bolero se encontraba en la novela de Puig. Pero en los años noventa, los boleros reaparecen unidos al homosexual como figura capaz de mirar hacia atrás y hacia delante, el homosexual melancólico que se convierte en el más visible emblema de una paradoja moderna, permitiendo una duda acerca de la posible disolución del país en tiempos de la globalización. A principios de los años noventa el homosexual aparece en toda una serie de textos culturales como para hacer la pregunta siguiente: ¿qué cambia en la identidad latinoamericana y qué permanece estable? Dentro del mundo a punto de ser globalizado

de América latina, ésta es una pregunta que se hace con insistencia. La misma ambivalencia en torno a la pregunta se escenifica, y hasta se corporiza en la figura del homosexual como consumidor posible de una nostalgia que él o ella han creado.

El contexto cultural para esta aparición nace del sentimentalismo revolucionario que de cierta manera permea el cuento de Senel Paz *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, como vimos en nuestra primera sesión. Cuando la revolución se convierte en un sentimiento nostálgico, en una posibilidad de pérdida en vez de ganancia, en una operación de resta y transacción (y no necesariamente de suma e intensificación), entonces el homosexual empieza a ser incorporado al café-teatro del sentimentalismo revolucionario, marcando la imposibilidad de teorizar el presente, salvo por medio del sentimiento. En otras palabras: si el presente es difícil de teorizar, esta aporía es señalada por el homosexual. Aquí hay que aclarar que no hablamos de proyectos homosexuales o lesbicos propiamente, sino de una proyección de lo homosexual y lesbiano hacia el espacio de la nación. La televisión y los medios masivos amplían el marco de acción (y de aparición) que ya se había logrado en *El beso de la mujer araña*, aunque no lo profundicen. En una serie de televisión chilena, titulada simplemente *Machos*, que ahora se está emitiendo en otros países de América, de los cinco hermanos de una familia de alta burguesía, uno de ellos es maricón, y el detalle se confiesa en el primer capítulo, casi como *cliffhanger* (o drama de suspenso).

En los cabarets gay de Buenos Aires pueden verse versiones de la argentina Moria Casán, y en los de Miami existen las de Cristina Saralegui, la cubano-estadounidense comentarista de televisión latina y una de las figuras más poderosas en los medios hispanos. (En México pasa lo mismo con transformaciones de la figura de la cantante Paquita la del Barrio.) Se podría decir que el espacio del homosexual culto, que aparecía en los *shows* del boliche porteño Teleny en los ochenta y los noventa, ha dado lugar en estos momentos a otro espacio, en el cual el homosexual más bien comenta acerca de las nuevas figuras de farándula que aparecen en los medios latinoamericanos. Esta cultura presenta otro tipo de frontera, una que se mueve del relativo confort de la zona de Miami hacia las zonas más ajenas y geográficamente más distantes.

Esa nueva cultura es producida por Televisa, Telemundo, Rede Globo, y abarca una enorme cantidad de telenovelas, de programas de

variedades, de *talk shows* con figuras anclas telegénicas, mucho material gráfico, y además libros producidos por enormes conglomerados, en gran medida españoles, tales como Alfaguara, Anagrama, Seix Barral, para entonces ser diseminados por *terra.com* o por CNN en Español. Su centro de emisión puede ser Miami, pero también se mueve de forma tentacular hacia Atlanta, Buenos Aires o Ciudad de México. Es una cultura de máscaras que se codifican y decodifican a sí mismas, una cultura que viaja en patineta y escucha a Shakira, que sigue *el Show de Cristina*, que se viste con ropa de Gap o de Zara, que se baña en colonia Ralph Lauren. Es, a su vez, una cultura de la telebasura y también de la alta cultura. De arte reciclado y de arte abstracto, de literatura y de chismografía. Y, como si todo esto fuera poco, es también una cultura sumamente moderna que a su vez se combina y acredita toda una serie de luchas civiles y sociales, tales como la lucha por los derechos gay. Las nuevas masculinidades y las nuevas sexualidades aparecen en los medios televisivos: Juan Gabriel, Chavela Vargas, Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez, Ricky Martin, los competidores de *Objetivo Fama*. Las representaciones que se dan en este circuito son muy distintas de las que se hacían antes.

En un libro importante del crítico venezolano Rafael Castillo Zapata, titulado *Fenomenología del bolero*, se toma nota de ese espacio en el que lo revolucionario y la utopía eran recuerdos a principios de los noventa, pero recuerdos todavía viables. El homosexual aparece así ligado con el mundo del espectáculo, y como emblema de la transcontinentalidad de los nuevos medios.

Al peruano Jaime Bayly hasta cierto punto puede llamársele el cronista de la alta sociedad peruana en su tránsito hacia Miami, al igual que al venezolano Boris Izaguirre, en España, puede señalársele el hecho de lubricar una visión de lo latinoamericano como evento festivo (y tal vez triste) para un público hispanohablante amplio. Son voces que se definen como *raconteurs* de una realidad real y vivida en sociedades latinoamericanas ya entendidas como parte de un *reality show* y representan nuevos modelos mediáticos que sustituyen, sin borrar completamente, la visión de la *loca* encarcelada de la novela de Puig. Es como si el informante de la novela de Puig llamara la atención ahora no sólo como el exquisito interlocutor entre la realidad de izquierdas y la fantasía de Hollywood, sino como director del *reality show* en el



que se ha convertido lo latinoamericano para el público del Primer Mundo. Bayly e Izaguirre (pero sobre todo Bayly) subrayan el espacio para el homosexual que se abre en las cadenas de televisión españolas y latinoamericanas. En las telenovelas brasileñas, el homosexual es insertado en la historia, en complejas tramas a las que se le añade el entrecruce de razas; en la televisión puertorriqueña y, sospechamos que en muchos otros contextos televisivos latinoamericanos, aparece también como figura estereotipada, como “loca” de la calle, y aún como figura heterosexual de farándula que goza de hacer de hombre que se traviste en mujer: los homosexuales propiamente dichos son figuras de paso de comedia.

Por un lado, la representación en los medios está ahí, es visible, pero el espacio de negociación de esa figura está sujeto a ciertas normas. Mientras algunos se mofan y a la vez reivindican la “nobleza” (y hasta la nobleza cómica) de la figura, otros simplemente se valen de la visibilidad del homosexual o de la lesbiana, para reírse un poco a sus anchas y consignarlo como un tipo social.

Una de las estrellas de este panteón es Jaime Bayly, por su hábil utilización de los medios de difusión. Bayly es un novelista que esgrime sus contactos con Mario Vargas Llosa, a cuya protección ha acudido en varias ocasiones; una especie de mariposa social que se mueve dentro y fuera del mundo del *fashion* y del arte, con su propio *show* de televisión en el que entrevista a figuras televisivas y líderes sociales, a estrellas de cine, a cantantes, a políticos y a escritores. Es una especie de comentarista para cierto segmento social, el cronista de una zona burguesa que tal vez se identifique con ciertos ecos de los sesenta, pero que a la vez entiende que, en palabras de Jorge Castañeda, la utopía en este grado ya ha sido desarmada.

Aun y cuando el género confesional haya caído en desuso, Jaime Bayly lo utiliza al máximo grado, hasta con sus buenas dosis de *camp* —aunque las novelas de Bayly no llegan al *camp* y ni siquiera aspiran a la categoría de ser fracasos conceptuales—. Verdaderamente, no hay mucho placer al leerlo, y sin embargo se lee mucho. No se sufre con una novela de Bayly, pero a la vez no se la lee solamente por un sentido de deber. El autor mismo no presenta sus novelas como Gran Arte, pero tampoco cree que sean simplemente basura. Ocupan más bien un registro medio un poco difícil de conceptualizar: pertenecen a una

especie de cultura “transnacional”, hablan abiertamente de la homosexualidad en formas en las que esta no sería abordada por novelas del mismo alcance en otros contextos culturales (por ejemplo, el de los Estados Unidos) y finalmente, son un tanto facilotas, casi rayando en la categoría de “basura”, aunque no lo sean lo suficiente. Son más bien novelas en las que el autor (siempre en primera persona) medita acerca de su abyección, y lanza su abyección como máscara —de la misma forma en la que su manejo táctico se enmascara y se relaciona al de un homosexual pasivo masculino que termina siendo una *femme* activa—. Es un registro que está fuera de los parámetros con los que se solía identificar lo lesbiano o lo gay masculino.

En su poesía, por ejemplo, Bayly hace alarde del hecho de ser mal poeta. El libro, que se titula *Aquí no hay poesía* (2001), se vende así en la contraportada:

Este no es un libro convencional de poesía... Jaime Bayly no es un poeta ni trata de serlo. No pretende mostrarse como un virtuoso o un iluminado; prescinde de las metáforas y las florituras; renuncia a la frase grandilocuente. Con un lenguaje sencillísimo, construye un universo personal tan rico como impredecible, y lo hace con palabras recogidas de sus propios escombros, de sus miedos y agonías, de sus fracasos y mentiras, de las grotescas imperfecciones que encuentra en sí mismo, en su vida atormentada.

Son poemas que cuentan de una manera explícita episodios autobiográficos (ya familiares al lector de las novelas de Bayly): su matrimonio con Sandra, su amor por sus hijas, su separación después de múltiples aventuras con hombres, sus conflictos con sus padres, sus problemas con la droga, su carrera televisiva, su fama de escritor transgresor. En estos textos poco poéticos, Bayly cuenta anécdotas de su vida, muchas asociadas a su fama. En el poema “Bajo la cama”, por ejemplo, narra la relación que tiene con un joven llamado Ernesto, cuya identidad gay se descubre cuando su mamá encuentra un libro de Bayly debajo de su cama:

yo tengo la culpa de todo  
pues su madre encontró escondidos

bajo la cama de ernesto en bogotá  
 dos libros míos  
 muy gays y a mucha honra  
 que casi le causan un desmayo  
 y ahora él piensa  
 que no debió esconderlos  
 y yo le doy la razón (págs. 179-80)

En otro, "un favor", le suplica al lector que lo odie, que lo critique, que lo desprecie, "pero por favor/ no dejes de leerme" (pág. 201). Perseguir la fama se convierte en su razón de ser, convertirse en el escritor —en la figura— que sueña ser. Y eso sin que el escritor jamás se desnude del todo: hay una especie de *strip tease* siempre parcial. Ese efecto de pose, de *attitude* —diríamos en inglés—, hace que las revelaciones sean efectos de luz y mucha sombra. Nos muestra sólo lo que piensa que contribuye a su figura de escritor maldito, de niño malo.

El libro más interesante de esta colección y registro se titula *Los amigos que perdí*, y es una serie de cartas que un personaje llamado Manuel le escribe a una serie de amigos a los que ha traicionado. Manuel, claro está, aparece modelado a partir de Bayly mismo, de manera abierta y sin reparos, lo cual convierte a este texto en cuestión ya de entrada en una mercancía —en otras palabras, se intensifica aquí la novela como producto informativo, casi como confesión del corazón, del personaje televisivo en cuestión—. Las descripciones de la novela en la contratapa insisten en este tratamiento. Señalan que Manuel es un hombre solo, que vive en una casa amplia y espaciosa en una isla cerca de Miami (debe ser vecino de Madonna, pensamos nosotros). Nos presentan a Manuel de pie, ensimismado, mirando su piscina y rescatando los lagartijos que caen al agua, y esperando a que el teléfono suene. Pero, como en todo buen melodrama, el teléfono no suena y no sonará a lo largo de esta novela. Porque Manuel ha perdido a sus amigos, por haberse inspirado en ellos para escribir novelas que lo han hecho famoso, pero que a su vez lo han condenado a la soledad, al silencio, a la indiferencia de esos amigos a los que ahora extraña.

Claro que esto es solamente un resumen, porque en el momento en el que Manuel se sienta a escribir sus cartas, el lector se ve abruma-

do por las 353 páginas llenas de confesiones melodramáticas, de besos mal administrados, de encuentros furtivos llenos de resentimiento, rencor, y triste pasión. No es que podamos decir que esto es una telenovela: es más bien una versión de *Sunset Boulevard*, con Jaime Bayly en el papel de Gloria Swanson. Para todos los que hemos seguido afanosamente la carrera de Bayly, este tipo de *roman à clef* no incomoda. Ese fue también el *modus operandi* de *No se lo digas a nadie*, en el cual esta versión de Vargas Llosa estaba dedicada a exponer la fachada moralista de una sociedad de clase media alta en la que los muchachos fantaseaban sobre los muchachos, los hombres se acostaban con los hombres, para luego casarse con sus novias, tener niños, convertirse en banqueros, abogados y políticos y, tal vez, llamarse a sí mismos, muy modernamente, "bisexuales", con tal de darle nombre a algo que no se le podía decir a nadie, excepto escribiendo un libro escandaloso en el que todo se contaba.

El escándalo de ese libro convirtió a Jaime Bayly no sólo en el novelista *best-seller* acuñado por Mario Vargas Llosa (quien a su vez, recordemos, ha escrito acerca de la homofobia y la homosociabilidad en tantas novelas), sino que también convirtió a Jaime Bayly en un producto de consumo, en una personalidad de televisión, con un *show* en el Perú en el que entrevistaba a políticos prominentes, pero que tuvo que abandonar el país dado lo público que era su vida escandalosa (tan diferente de la "vida escandalosa" del poema más famoso de su compatriota César Moro, unas décadas antes), que a su vez él mismo convirtió en una construcción globalizada *miamense* transmitida por toda América latina.

Sorprende, en ese caso, la aparición de Jaime Bayly como nuevo modelo de frivolidad, aunque a su vez, habría que señalar la absoluta "inorganicidad" —en término de medios televisivos— de esta figura. No podemos decir que Bayly esté calcando un modelo norteamericano, excepto en lo que respecta al formato del *show*: la típica sesión de entrevistas. Lo interesante es la forma en la que Bayly puede ser bisexual y a la vez ser respetable, mantener su integridad frente a políticos, artistas y escritores a los que entrevista, y a la vez en relación al "gran público", al que seduce precisamente insistiendo en las marcas de consumo que le rodean. Todo es objeto de la mirada de Bayly: su gusto en ropa (*blue jeans*, camisas a cuadro, camisas Donna Karan o

calzoncillos Calvin Klein, zapatos Florsheim), su gusto en música (Sting, Madonna, Shakira, algo del *rock* en español) y sus gustos en literatura (Truman Capote, por ejemplo).

Por un lado, este trabajo, esta novelística, se refiere en su totalidad al escándalo. Pero el animador del *show*, que es parecido si no igual al narrador de la novela, es de hecho un tipo bastante apocado y telegénico. No es Jean Genet ni Reinaldo Arenas. Es, como mencionábamos anteriormente, un Truman Capote pero con un gusto bastante más conservador en términos de su manera de vestir, haciendo un gran esfuerzo por dibujar y desdibujarse a sí mismo. Por cada foto “simpática”, de angelote, que pone en la contraportada, la imagen es el producto y el producto la imagen, con todas sus referencias a la alta cultura, y sin abandonar los privilegios de ésta.

Bayly no es el único, claro está, que mueve esta figura dentro de estos privilegios, ni es el único ni el responsable de crear esta imagen. En otras palabras, no es que Bayly sea el llanero solitario de la homosexualidad televisiva y telegénica, porque por ese lado podemos mencionar a Ricky Martin o a Enrique Iglesias o a Chayanne. Bayly, de hecho, es parte de un circuito —muy latinoamericano— que manifiesta versiones de homosexualidad televisiva. En este caso, pensamos en otro escritor y personaje de televisión, Boris Izaguirre, venezolano, quien aparece con un curioso acento de rumbera caribeña en programas de televisión españoles, y a la vez se ha revelado como novelista, en una obra llamada *Azul petróleo*, que es un festín de sexo en la trastienda de cortinas baratas oliendo a perfume. Izaguirre, un miembro desencantado del *glitterati* venezolano, ha sido un escándalo público desde su adolescencia, y ha opinado acerca de toda una amplia gama de tópicos: desde la Revolución Cubana hasta las virtudes de los nuevos trajes Armani.

Izaguirre tiene cierta gracia que le falta a Bayly, y a su vez trabaja con un sentido del humor y de auto parodia que es muy particular, además de ser mucho más “maricón”, por así decirlo. Bayly nunca pondría en la contraportada una foto como la de Izaguirre: todo hecho una vampiresa, tendida en una cama, como invitando al lector a gozar. Izaguirre ha comentado públicamente los terribles cortes de pelo de Bayly, aunque Bayly termina siendo más insidioso: es esa supuesta normalidad o normatividad que te recuerda en todo momento que es

posible ser una máscara, y que la identificación puede estar ahí: en el hecho de pasar o no pasar, de parecer heterosexual y normativo y no serlo. Izaguirre presenta una máscara. Bayly, por su parte, quiere producir la máscara, pero produce a su vez la incómoda (y distinta) sensación de que detrás de la máscara no hay máscara que decodificar.

Sus libros dependen de eso que se llama “sinergia”: una serie de productos que apuntan, perversamente, como los fragmentos de Lezama Lima, a su imán. Es una exhibición un tanto embarazosa, que es también una repetición bochornosa. Es la misma biografía, siempre, en todos sus libros, la trama de cada una de sus novelas reproducidas en su página *web*. Es la profusión de detalles, fotos, anécdotas de su persona la que lleva a tal barroquismo mediático que llega a producir la sensación de un vacío. La ironía reside en que las instituciones a las que Bayly critica, o de las que se mofa, o a las que les endilga una cariñosa cachetada, revelan ser más bien, por medio de este espectáculo, más rigurosamente sólidas de lo que fueron en otro momento. De manera que es precisamente esa seguridad de clase social lo que produce una figura como la de Bayly. En el nuevo mundo de la información, no es que la “clase” se esté desmoronando, sino que es tan sólida, y sus vínculos transnacionales son tan fuertes, que puede darse el lujo de ser esa sociedad conservadora que siempre quiso ser: la sociedad conservadora que admite la disidencia y la diferencia a pesar de sí misma. Nunca en la sociedad norteamericana, hasta el advenimiento de las figuras mediáticas de *Queer Eye for the Straight Guy* o de *Will and Grace*, se hubiera permitido tal sinergia de política, evento televisivo y noticia “seria”. Las locas de *Queer Eye* van por el mundo re-decorando vidas; Will apenas consigue novio y sus aventuras ocurren todas en el plano de la implicación y siempre fuera de escena.

Por un lado, la figura de Bayly señala esa particular forma en la que se manifiesta la homosexualidad en América latina más allá de una lucha identitaria. Jaime Bayly ya se ha convertido en tema de la novela *Mi amado Mister B.* (2004), escrita por Luis Corbacho, su amigo o, más bien, ex amigo. Digamos mejor, que la homosexualidad se manifiesta en el “más allá” de una lucha identitaria. Desde ahí, desde ese “más allá”, se toman posiciones tácticas, posicionamientos clave, se apela a públicos y a “contra-públicos” (a contramano, a contracorriente). Es una política de alianzas: en Bayly, de la clase dominante con el

niño rebelde; en Izaguirre, con la clase "artista" latinoamericana transnacional, algo que también existe en el *ballet* y en la decoración, en los programas de televisión y en las empresas de publicidad. Ese tipo de política viene con su propia *praxis*, y es una *praxis* diferente a la del escándalo que puede verse en figuras tales como Rafael Arévalo Martínez, ciertamente uno de los fundadores de nuestra propia tradición del escándalo.

#### IV. Identidades

Para comenzar una discusión del controvertido tema de las identidades homosexuales vamos a citar —por qué no— a Octavio Paz. En su libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, escribe: “La hipótesis que acabo de esbozar no excluye necesariamente la existencia de tendencias sáficas entre las dos amigas. Tampoco las incluye. Sobre esto es imposible decir algo que no sea una suposición: carecemos de datos y documentos. Lo único que se puede afirmar es que su relación, aunque apasionada, fue casta” (pág. 287). Es decir, no se sabe, pero sin embargo *tiene* que haber sido casta: lo que rige cierto discurso crítico en torno a la producción literaria expresa, en palabras de Julio Ortega (ya citadas en nuestras anteriores sesiones) del artículo en *Clarín* sobre los papeles de Donoso, el temor a que “perdamos de vista el temblor antiguo de una obra que, como pocas, se resistía a ser procesada”. Ese temor —el temor de una lectura *otra*— es el que de algún modo vamos a abordar hoy. ¿Qué se hace cuando se lee en clave *queer*? ¿Qué hay en el texto para que sea leído de ese modo? ¿Qué conceptos de identidad manejan los autores o los lectores? Se pueden plantear preguntas banales: ¿la poesía amorosa de Sor Juana es “sincera” —expresa lo que pensaba— o era simple repetición de códigos de la poesía cortesana de su época? Si fue “sincera”, ¿fue porque tuvo amores con la virreina? ¿Porque era lesbiana? Estas son también las preguntas que plantea Eve Kosofsky Sedgwick en *Epistemología*

*del closet*, parodiando a Saul Bellow —quien, al criticar el multiculturalismo estadounidense, se había preguntado si existía un Homero bantú—: “¿y hubo alguna vez un Platón gay? ¿Un Shakespeare gay? ¿Un Miguel Angel gay?”. La respuesta de Sedgwick a Bellow es obviamente irónica, porque tantos textos del “canon occidental” —defendido a ultranzas por conservadores como Bellow o Harold Bloom en contra de lecturas *queer* (o feministas, o afrocéntricas)— se escriben precisamente desde el espacio de una ambigüedad desconcertante (los sonetos de Shakespeare son seguramente el ejemplo más famoso). Y la pregunta que plantea Paz sobre la sexualidad de Sor Juana —para luego descartarla, en un interesante gesto de tanteo y seducción— casi obliga a la lectura en clave lésbica que se hizo después. Estudios críticos como los de Electa Arenal y Emilie Bergmann plantean desde la incertidumbre radical la necesidad de una reflexión sin ambages sobre el yo poético seductor, erótico y deseante de Sor Juana. Y este yo poético y esta incertidumbre radical es la que ha hecho que una revista lésbica mexicana se llamara *El closet de Sor Juana*, y que “El claustro de Sor Juana” sea un importante espacio para la reflexión feminista en la Ciudad de México.

Es inevitable mencionar aquí a Judith Butler, figura que ha hecho una carrera brillante basada en ese tipo de cuestionamientos radicales de la identidad. En *El género en disputa* y *Cuerpos que importan*, Butler desestabiliza las categorías de identidad, aunque dice en el segundo libro que tampoco aboga por una libertad absoluta con respecto a estas categorías. No dice que se juega a ser mujer u hombre, y no está abogando por identidades puramente fluidas. El guión sexual y genérico se escribe —y se inscribe— en el cuerpo a base de repeticiones, es decir, de vivencias, de prácticas discursivas y no discursivas. La crítica que ha hecho Butler de los discursos absolutistas de construcción social y del esencialismo forma parte de una estrategia de cuestionamiento y de desestabilización de categorías fijas, pero forma parte también de una estrategia política que apunta hacia una democracia radical.

Y teniendo estos comentarios de Butler en mente pasamos a dos figuras centrales a estos debates, los argentinos Manuel Puig y Néstor Perlongher. En una conferencia que se publicó en 1990, en inglés, con el título de “Loss of a Readership” (“La pérdida de un público lector”), sobre el silencio en la Argentina con respecto a *El beso de la mujer*

*araña*, Puig explica el por qué de su resistencia a definirse como escritor gay (en términos similares a los que expresó en otros medios, como en la entrevista que le hiciera Rubén Ríos Avila en el diario *El mundo*, de Puerto Rico). Dice que hacia 1982 los grupos activistas gays en el Brasil lo presionaban a declararse, y que él se resistía: “I felt something wrong about giving an official stamp to my sexuality and preferred to keep my privacy” (“Me sentí un tanto avasallado para que diera un sello oficial a mi sexualidad y preferí mantener mi privacidad” —traducción nuestra— citado en Julia Romero, “Manuel Puig: del delito de la escritura al error gay”, *Revista Iberoamericana*, n° 187, 1999, pág. 323.). También dice que las diferencias en gustos sexuales son tan banales como las diferentes preferencias en la comida. Y concluye:

*I think sexual roles are in general a product of social pressures and not the product of real human needs. If sex is not considered transcendental and morally significant, it would be taken lightly and the real sexual needs would come into the surface of each one. The result of the actual state of things is one of repression and adulteration of the real sexual drives. That's why I don't think the formation of a "gay" identity is right. Identity shouldn't be defined by a sexual activity, because sexual activities should be considered of no significance. Homosexuals don't exist, there are persons who practice homosexual acts, but that banal aspect of their lives shouldn't establish their identity. Homosexuality does not exist, it is a figment of the reactionary mind.*

Pienso que los roles sexuales en general son producto de presiones sociales y no el producto de una real necesidad humana. Si el sexo no fuera considerado trascendental y moralmente significativo, sería tomado a la ligera y las auténticas necesidades sexuales serían la parte superficial de cada uno. La consecuencia del actual estado de cosas es la represión y adulteración de los impulsos sexuales. Es por esto que no creo que la creación de una identidad gay sea algo correcto. La identidad no debería definirse por la actividad sexual, porque las actividades sexuales deberían ser consideradas como no significativas. Los homosexuales no existen; hay personas que practican actos homosexuales, pero este aspecto banal de sus vidas

no debería estatuir su identidad. La homosexualidad no existe, es una invención de la mente reaccionaria (—traducción nuestra—, Romero, pág. 323)

A su vez, Néstor Perlongher, más o menos por la misma época publica en *El Porteño*, en noviembre de 1991, su ensayo "La desaparición de la homosexualidad", su último texto sobre el tema, recogido en *Prosas plebeyas*, en 1997. En ese ensayo Perlongher dice: "lo que desaparece no es tanto la práctica de las uniones de los cuerpos del mismo sexo genital, en este caso cuerpos masculinos... sino la fiesta del apogeo, el interminable festejo de la emergencia a la luz del día, en lo que fue considerado como el mayor acontecimiento del siglo XX: la salida de la homosexualidad a la luz resplandeciente de la escena pública" (pág. 86). Perlongher afirma que la homosexualidad "simplemente se va diluyendo en la vida social, sin llamar más la atención de nadie, o casi nadie" (pág. 88), y que la homosexualidad "se vacía de adentro hacia fuera, como un forro" (pág. 89). A la vez, dice que, aunque la homosexualidad masculina desaparece, "la femenina, bien valga aclararlo, continúa en cierto modo su crecimiento y extensión, pero en un sentido al parecer más de corporación de mujeres que de desbarajuste dionisiaco" (pág. 90). Y termina el ensayo con la provocación: "Abandonemos el cuerpo personal. Se trata ahora de salir de sí" (pág. 90).

Nos parece que esa invitación —ya del Perlongher fascinado con el culto de Santo Daime, ya abrazando la muerte— es una imposibilidad, pero no deja de ser sugerente. Si estas posiciones de Puig y Perlongher al final de sus vidas expresan un cuestionamiento radical de "la homosexualidad" y de la "identidad homosexual", no deja de ser interesante que haya sido justamente en los años posteriores a la desaparición de ambos que la temática *queer* haya comenzado a establecerse de modo serio, no sólo en la prensa, la televisión y el cine, sino también en la academia, donde los aportes de la teoría *queer* han alterado de modo significativo las maneras de analizar la producción cultural. Y resulta interesante que en esos momentos la producción literaria de tema gay y lésbico haya proliferado de modo notable, y no sólo en los países grandes del continente.

La historia de esta intervención de lo homosexual y lésbico dentro de la esfera pública la hemos comentado en las conferencias que

hemos dictado hasta hoy, aunque ese comentario se haya dado de forma fragmentaria. Vale la pena repetir, al menos desde nuestro punto de partida en la academia norteamericana, la historia de estas transmisiones.

De la rebelión de Stonewall en Nueva York (1969), que se convierte en el catalizador de nuevos momentos de identificación sexual, pasamos en los Estados Unidos a los años ochenta, en los que de alguna manera se institucionaliza lo homosexual y lo lésbico como campos de saber académico. En el contexto estadounidense, esta afirmación viene acompañada de una búsqueda por la autenticidad, y por una celebración tanto de autores como de historias, por un rescate de eventos y momentos que no habían sido previamente consignados. Durante los años ochenta esto se transforma en una labor de archivo, que acompaña a la labor activista, en aquellos momentos centrada en las luchas alrededor del SIDA —momento que en los Estados Unidos cierra la brecha que había existido anteriormente entre lesbianas y hombres gay, quienes enfrentan juntos a la esfera pública e insisten en agilizar los procesos mediante los cuales los medicamentos eran distribuidos a un público cada vez más diezmado por la epidemia—.

Es interesante subrayar este punto: el campo institucionalizado de estudios gay o lésbicos está en todo momento acompañado de una praxis política, aun y cuando la "alta" teoría que funda estos estudios parezca no guardar relación con las luchas políticas de esos momentos. Este enfoque académico presenta a su vez toda una serie de problemas, particularmente en relación al financiamiento que necesita el propio campo de saber. Dentro de un circuito cada vez más privatizado en el que el gobierno exige que el arte y las investigaciones sean normativas, se hace difícil sostener el campo teórico gay y lésbico. En algunas ocasiones, y aún dentro del medio generalmente "liberal" de las universidades norteamericanas, las donaciones imponen condiciones crecientemente censoras; llegando a extremos en los que se donan grandes sumas de dinero a estas instituciones con tal de que no enseñen temas relacionados a la sexualidad, o con tal de que no se aparten de una visión eurocentrista de la cultura.

En los años noventa, los estudios gay-lésbicos y el activismo comienzan a separarse en dos polos: se enfrenta la idea de la homosexualidad como construcción social en oposición a los planteamientos

del origen genético. Por lo general, los activistas no están interesados en los modelos de construcción social, y grandes zonas del activismo estadounidense se unen al reclamo por derechos basado en el modelo genético —obviando, de esa forma, el probable contra-discurso de manipulación genética que se abre por medio de estas posibilidades—. Es en este debate en el que empezamos a ver un divorcio entre el saber académico y grandes zonas del activismo estadounidense. Si bien los activistas, a grandes rasgos, reconocen la importancia de la investigación académica, por otro lado, se muestran cada vez más impacientes con la trayectoria más “específica” de estos estudios. Eso se debe a que estos estudios desmontan los paradigmas de la homosexualidad, y lo hacen desde un punto de vista crítico respecto de la política de identidades, basándose en las formas de su construcción social.

Si la academia se muestra cada vez más interesada en lidiar con asuntos de ciudadanía sexual, es por el hecho de desmontar la categoría de ciudadano. Desde amplias zonas del activismo gay y lésbico de los Estados Unidos, la ciudadanía sexual se subraya como un problema de derecho identitario minoritario. Esto resulta irónico al constatar que, en el circuito nacional estadounidense, el modelo identitario es un legado de las luchas minoritarias organizadas en torno al problema racial durante los años sesenta. Irónico, porque en gran medida el argumento utilizado por los grandes ejes del activismo norteamericano insiste y ha insistido en los últimos diez años en: 1) la importancia del dinero como forma de manejarse dentro de un ámbito político cada vez más comercializado; y 2) la importancia de controlar y regular la representación que se hace de lo homosexual.

En términos de este segundo tema, es importante para el movimiento gay y lésbico presentar una cierta imagen de uniformidad, de normatividad y de normalización para que el gran público entienda que los homosexuales y las lesbianas son seres “como nosotros”, que nacen, viven, sufren y mueren en el seno de “nuestra” sociedad y que merecen todos los derechos que tiene o puede tener una pareja heterosexual. Es por ello que se abandona toda representación *otra* en la visión de lo homosexual y lésbico que presentan estas grandes organizaciones. Y las representaciones y alianzas que puedan existir son más bien el resultado de la alianza entre ciertos segmentos minoritarios con segmentos cada vez más masivos y conservadores de la política nacional.

El discurso político homosexual se convierte, cada vez más, en un discurso acerca de la “imagen”. Y podemos decir que en estos momentos, ese discurso ha producido un problema con la visibilidad, que es pertinente con lo que hablábamos antes, en relación a los medios masivos y la homosexualidad. En otras palabras, los grandes ejes del movimiento gay y lésbico son, en estos momentos, los encargados de regular y normalizar el discurso homosexual, una vez que el Estado haya cedido grandes zonas de su función de control. Esto viene acompañado del primer punto del que hablábamos más arriba, y es el de la injerencia, dentro de la lucha activista, del factor monetario. Si en el debate entre la construcción social de la sexualidad *versus* la fatalidad genética el movimiento normalizante estadounidense apostó por la genética, a su vez lo hizo apostando por manejarse de la misma manera en la que se manejan otros grupos de acción dentro del tejido social norteamericano: utilizando el dinero como portador de influencia y como catalizador legislativo.

De esta manera, al movimiento gay y lesbiano sólo se le permitía un desarrollo dentro de la lógica del sistema: era el de convertirse en una corporación. Corporatizado y privatizado, puede entonces ejercer las formas de control que el Estado le ha cedido para autorregular a los sujetos gays y lesbianos. Poco vale, en este sentido, el hecho de que en los Estados Unidos el criterio de representación se haga por vía del discurso minoritario de subjetividades, y no necesariamente por medio del discurso de clase. La corporatización del movimiento es un hecho: es muy difícil el retroceso en este sentido, especialmente cuando asistimos al espectáculo de numerosos gays y lesbianas que van a la corte a demandar el derecho al matrimonio, por encima de los dictados de la ley, o de grupos de apoyo que insisten en una mayor representación de los gays y las lesbianas en las fuerzas armadas, aun y dentro del contexto de las invasiones militares estadounidenses más recientes.

Desde el punto de vista de ciertos segmentos de la academia, y desde el punto de vista de ciertos segmentos (ahora minoritarios) del activismo gay y lésbico de los Estados Unidos, la lucha por el reconocimiento de la identidad homosexual ha conducido directamente al mercadeo y a una posición que, paradójicamente, se encuentra en los inicios del movimiento gay estadounidense: la posición de que “todos



somos iguales” y de que el hecho de ser homosexual es simplemente una cuestión privada ahora hecha pública de forma abierta.

Si el movimiento homosexual, gay y lésbico, se concentraba primordialmente en las ciudades en las que se podía transitar a la expectativa de encuentros fortuitos, en estos momentos ese movimiento se encuentra regulado en *ciertas* zonas de la ciudad, en las que los gays y lesbianas desplazan a ciudadanos pobres con el empuje comercial que les da una presencia masiva en el ámbito económico. Y más allá de la ciudad, la corporatización del movimiento gay y lésbico insiste en la presencia de los sujetos homosexuales en las zonas suburbanas, en las ciudades más pequeñas, y en el campo.

Este movimiento cuenta, ahora sí, con el amplio respaldo de una gran mayoría dentro de la minoría, que ha asumido las formas de acción de la izquierda tradicional para llevar a cabo una política de situación en la que se insiste, sobre todo, en una normalización. El divorcio entre estos movimientos y la academia —o digámoslo de forma más clara, entre la corporación del movimiento y los entes académicos de estudios *queer* que existen en el seno de las corporaciones educativas— se ha hecho patente dados los últimos acontecimientos. Judith Butler, una de las pensadoras más respetadas de los estudios *queer*, se ha pronunciado particularmente escéptica en torno a los proyectos legislativos matrimoniales en los que insiste gran parte de la mayoría gay y lesbiana. Grupos de académicos gays y lesbianos, tales como los del Centro de Estudios Gays y Lesbianos de Nueva York, insisten en estos momentos en la presencia y la importancia de los estudios de transexuales y transgéneros dentro del movimiento —entes y sujetos que no aparecen en ningún momento representados dentro de las batallas matrimoniales—. Instituciones de la “izquierda” gay y lésbica que se dedican a canalizar legados filantrópicos con miras a financiar proyectos sociales y académicos tratan de lidiar con las nuevas realidades ampliando los marcos y los parámetros de acción —por ejemplo: ¿de qué manera el discurso del matrimonio homosexual puede beneficiar a dos mujeres heterosexuales que se declaren casadas entre ellas con tal de recibir financiamiento estatal para mantener a sus hijos después del abandono del padre?—. Y, más recientemente, el centro de estudios Audre Lorde, legado del trabajo político y activista de la gran poeta afro-estadounidense, ha convocado a una amplia

coalición de gays y lesbianas que se oponen a la guerra y al militarismo con el fin de crear una coalición de base en contra de la guerra, en contra de la militarización de la sociedad estadounidense y en contra de los nuevos reglamentos migratorios que la acompañan.

En este sentido, las coaliciones son factibles, aun y cuando haya que explicar, en amplias zonas del movimiento corporatizado, de qué manera el asunto de la guerra es precisamente un asunto que atañe y que es importante a los sujetos homosexuales gays y lésbicos. Y aun y cuando haya que explicar de qué manera estas leyes sí afectan y han afectado las vidas de los gays y las lesbianas.

La identidad como categoría política y como categoría de acción política ha conducido a este estado de cosas en los Estados Unidos, un estado de cosas ante el cual algunos de nosotros somos profundamente ambivalentes. Si por un lado es importante la representación, no hay forma de controlar lo que se hace con esa representación dentro de esquemas macropolíticos.

Resulta importante dar algunos ejemplos de en qué forma irrumpe la temática en algunos textos actuales. De hecho, reconocemos que ya no es cuestión de una “salida del armario”. Pero al decir que el que escribe es gay o que la que escribe es lesbiana, que existe la expresión literaria y pública de posiciones transgénéricas, es evidente que algo sí está aconteciendo con la identidad, que es nuestro tema de hoy. Habría que distinguir entre el discurso de la identidad y las apariciones más recientes de documentos homosexuales que refuerzan lo que hablábamos en la primera y la segunda sesión acerca de los lazos que unen, más allá de la nación o del Estado, a un homosexual con otro.

Como ejemplo de ello, baste mencionar la obra de Pablo Pérez, *Un año sin amor*, un diario escrito en 1996, año en que el autor pensaba que iba a morir a causa del virus del SIDA. El diario, documento desgarrador de un instante límite en la vida de un ciudadano enfermo, nos coloca precisamente en la frontera historizada de la enfermedad. Para Pérez, la muerte era segura hasta que, como se nos informa en el prólogo de Roberto Jacoby, ese mismo año comenzaron a recetarse los cócteles y los inhibidores de proteasa, que tantas vidas han salvado hasta ahora. Pérez, al parecer, decidió no cambiar nada del diario, dejarlo precisamente como el registro de ese momento en la enfermedad. El diario termina en el momento en que Pérez se siente mucho

mejor físicamente, y puede ya contemplar cierto futuro más allá del presente al cual está abocado, a la fuerza, al acto de escribir un diario. El contexto que enmarca el texto de Pérez es en sí un contexto importante dentro de la historia —digamos, letrada— de la enfermedad. Como nos dice un tanto veladamente al inicio del texto, Pérez era amigo en Francia de Hervé Guibert, el crítico de arte y novelista francés que adquirió fama internacional con una serie de textos autobiográficos, entre ellos *Al amigo que no me salvó la vida*, *El protocolo compasivo* y *Citomegalovirus*, en los que contaba el progreso de su enfermedad, a la vez que explicaba bastante abiertamente sus vínculos con figuras importantes del mundo intelectual francés, tales como Michel Foucault (quien aparece al inicio de *Al amigo que no me salvó la vida*). De hecho, es Guibert quien en gran medida pone los puntos sobre las íes en lo que respecta a la enfermedad de Foucault, narrando con bastante detalle los preparativos que hizo Foucault (quien en la obra aparece con un seudónimo) antes de su muerte. Pérez hace algo parecido, utilizando para Guibert un seudónimo (se le conoce en la obra como RV) y en ningún momento explicando o explicitando de quién se trata.

Otro ejemplo importante es Manuel Ramos Otero, escritor puertorriqueño nacido en Manatí en 1948 y muerto de SIDA en 1990. Forma parte de la llamada “generación del 70”, a la que también pertenece Rosario Ferré, entre otros. Sus cuentos son narrativas tentaculares que siguen formas raras de asociación. Vivió en Nueva York, e insistió siempre en lo fluido y lo transitorio por encima de lo fijo. Abre el discurso puertorriqueño no sólo a temas que tienen que ver con la homosexualidad, sino que su temática obedece a toda una serie de aperturas —Ramos Otero es un escritor que se instala fuera de la insularidad puertorriqueña, más concretamente en el espacio de Nueva York—. *Invitación al polvo* fue publicado en 1991. Otras obras suyas se titulan *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad* (1971) y *Página en blanco y stacatto* (1987). Vale la comparación con Perlongher, aunque sus poéticas son distintas, y Ramos Otero no fue un “activista gay” de la manera en la que lo fue Perlongher. Dentro de la temática paternalista de la literatura puertorriqueña, siempre ofreciendo temas similares en lo que respecta a una especie de narrativa de la nación desde el punto de partida del colonialismo, Ramos

Otero ofrece un desvío, que en su momento fue visto como un desvío “despolitizado” por las grandes instituciones del saber puertorriqueño. Su irreverencia lo puede hacer inteligible a un público que gozaba de las intervenciones de Batato Barea (Ramos Otero se travestía en sus lecturas de poemas, y aparecía, para su crédito, como “la mala”). El caudal de historias acerca de su persona no puede ser opacado por la visión un tanto santurróna que de él se ha ofrecido a partir de su muerte —Ramos Otero, de hecho, era temido por su lengua viperina, y varios de sus cuentos pueden ser leídos en clave—. En este sentido, guarda relación con personas como Mujica Láinez, o aún con José Bianco (si se piensa en *La pérdida del reino*).

Una figura que nos interesa en ese respecto es Diana Bellessi. En *Lo propio y lo ajeno* escribe un texto autobiográfico que se titula “La construcción de la autora: una poeta lesbiana”, donde hay una identificación explícita de un vínculo entre la vocación poética y su sexualidad. Ese texto —escrito de modo intrigante en tercera persona— comienza:

La construcción de la autora es un largo esfuerzo de la voluntad en el texto y en los actos públicos, aunque sólo posible sobre el sostén de algunos gestos privados. Si como se ha dicho, en la poesía la voz del autor es siempre monológica, este yo se despliega polifónicamente a través de una construcción múltiple. Pensemos en una autora lesbiana, específicamente una poeta lesbiana que imanta como lectoras en su propio imaginario a una comunidad de mujeres en general, y en particular de mujeres lesbianas. (pág. 35)

Habla de la coraza de amazona como una máscara, una *persona*, que puede ponerse la autora lesbiana —siempre “ella”, no “yo”—. Esa coraza “rearticula la relación entre la autora y su comunidad virtual y real de lectoras” (pág. 36) en la fuerza de que “el modelo vibrante de la amazona en su polarización deja de ser persecutorio” (pág. 37). Deja de estar obsesionada con la identidad —y deja de afirmar sólo la posición de víctima, de marginada—. Pero eso es apenas un primer paso: “La tremenda producción de las lectoras, que contribuyen a la progresiva construcción de la autora y también de sus textos, retorna especularmente... Todas desarman el modelo, generan nuevas identi-

ficaciones o las cancelan apuntando a otro modelo... La autora desobedece y acaba, elige, o cree elegir. Hay sucesión, herencia y futuro. Lo han construido juntas, la autora y su comunidad de lectoras" (pág. 38). Es sólo allí que pronuncia el pronombre en primera persona, primero en singular, luego en plural:

Sin duda yo es también otras, y otros. Si pienso en un arquetipo fundante de las vidas para algunas de nosotras en el sur, mujeres y, o, autoras, no puedo dejar de lado aún hoy, a Eva Duarte, mitad madre de los desamparados, pero sin hijos propios, mitad amazona desafiante que trabaja con brillante estrategia política por acercar a las mujeres al concepto de ciudadanía activa... (pág. 38)

Al elegir la figura de Evita capitana —y no deja de ser interesante que sea también la de "Evita vive", de Perlongher— a la vez hace una parodia de la famosa frase de Sarmiento, de la introducción al *Facundo*, sobre "la Esfinge Argentina, mitad mujer, por lo cobarde, mitad tigre, por lo sanguinario" (*Facundo*, Espasa Calpe, pág. 56). Y evoca también a las Madres de Plaza de Mayo, un nuevo modelo de "autónoma mujer madura que se politiza y genera modos únicos de resistencia" (pág. 39), y a Gabriela Mistral, que "nos enseña que se puede ser vieja, maestra y madre desde la plena juventud, aún siendo célibe y lesbiana oculta" (pág. 39). Es en ese momento que se pregunta (y esta pregunta es central a nuestra reflexión de hoy) "¿qué sucede cuando la autora lesbiana se desoculta y funda allí su paradigma en la intersección de otras causas sociales?" (pág. 39). Porque apela a un modelo no de fijeza sino a "un modelo móvil de autora posible" que usa "el arsenal de la autobiografía, que ya sabemos es una ficción, o un tropo retórico del lenguaje que habla de un yo imposible" (pág. 40). El texto termina así :

Lo escrito, entre tanto, es mesa, lecho y potrero, amparo y laboratorio del futuro que ojalá viva más tiempo que la precaria y puntual construcción de la autora. Espejo —lo escrito— donde quizás muchas lesbianas, a la par de otros seres humanos de diferente filiación puedan, por un instante de sus vidas, reflejarse. (pág. 40)

Entonces el "modelo móvil" también sirve para lectores "de diferente filiación", y forma parte de una reelaboración de toda la tradición literaria, y de algún modo del concepto de cultura humana. En "El jardín", el poema epónimo, sobre la construcción de un jardín que con la poda y el diseño forma parte de una especie de diálogo con la muerte —"El jardín exige a su jardinera verlo morir", dice, y también "El jardín mata/ y pide ser muerto para ser jardín"— es también un diálogo sobre el amor en el que la organicidad es vista no como una narrativa que empieza en un lugar y termina en otro, sino como un nacer y morir que ocurre a varios niveles superpuestos en un mismo espacio. La "siempre/ muda pero activa muerte trabajando el corazón". Aun y cuando un jardín no puede sino ser un emblema de lo orgánico, es el espacio del jardín lo que fascina a Bellessi, un "lugar otro" en el que se dialoga con la belleza.

Bellessi no pide un cuarto, como Virginia Woolf, sino un espacio en el que el movimiento de partida siempre se re-inicia, en el que la lengua siempre está a punto de "desatarse" y en el que la jardinera no es necesariamente la encargada de dar vida, sino de podar precisamente para permitirle la vida a otros seres. Como texto clave para entender la figuración del lesbianismo en su poesía, no queremos insistir en una metaforización burda que lea el espacio del jardín como espacio lesbiano, sino como espacio que contiene la posibilidad del espacio lesbiano para hacerse inteligible: un jardín que incluye todo tipo de metaforización y que no la rechaza, de la misma manera en la que, en las conferencias anteriores, abogábamos por un plano inclusivo desde el cual leer las homosexualidades latinoamericanas. El poema termina:

*Amor reclamando en diferencia como  
cielo azul oscuro contra la pena. Gota  
regía de la tormenta en cuyo abrazo llegas  
a la orilla más lejana. I wish you  
were here amor, pero sos, jardinera y no  
jardín. Desenterraste mi corazón de tu cantero. (pág. 66)*

Allí, de modo soslayado, el diálogo con la persona amada, también jardinera, es el deseo de compartir el diálogo sobre la muerte. "Amor reclamando en diferencia" es también, como tantas veces en Bellessi,

la reivindicación del lugar del amor lésbico en un entorno social y natural. Para Bellessi hay una cuestión interesante y simultánea de rechazo de categorías escencialistas y de afirmación de la identidad. La poeta lesbiana habla de la naturaleza, de la crisis nacional, de las culturas indígenas, del amor y de la muerte. Habla como poeta lesbiana. Habla desde la posicionalidad de poeta lesbiana. Pero habla sobre todo de otras cosas, y el tema del amor lésbico surge, como aquí en "El jardín", como algo que se puede mencionar de paso. Es un dato más. Pero desde allí también escribe.

Otra figura que nos interesa en ese aspecto es la venezolana Esdras Parra. Parra, que comienza su carrera como cuentista (varón), publica a mediados de los noventa un poemario intenso, *Este suelo secreto*, que es una reflexión sobre su nueva identidad femenina. Lo que nos parece particularmente valioso es que Parra escribe una poesía tensa, dubitativa, sobre ese cruce:

*un día que te olvidaste de tu cuerpo  
esa imagen de niño  
con lenguaje de aprendiz  
te olvidaste del orgullo  
más cercano a la trampa  
que no quería nada del asunto  
durante sus tertulias  
y te olvidaste de lo que  
endurecía tu cáscara  
que cada tanto tiempo  
cambiaba de dureza  
o se entregaba a sus excesos  
con suficiente furor. (pág. 75)*

Esa imagen fálica —del falo ausente, imposible— es también una imagen del cuerpo como "cáscara", como estado provisorio en una serie de mutaciones o metamorfosis. Lo que se deja no desaparece —se dice que se lo olvida, pero al mencionarlo asegura que no sea olvidado— y esa "imagen de niño" no la deja. Uno podría decir, como Severo Sarduy, que se escribe "sobre el cuerpo", y que esa inscripción es incesante, y no tiene para Esdras Parra ni principio ni fin. Judith

Butler, a propósito de "En la colonia penitenciaria", de Franz Kafka, escribe: "La cuestión no es qué significado conlleva la inscripción en sí, sino que el aparato cultural ajusta esta reunión entre instrumento y cuerpo, qué intervenciones dentro de esa repetición ritual son posibles. Lo 'real' y lo 'sexualmente fáctico' son construcciones fantasmáticas —ilusiones de substancia— a las que los cuerpos se aproximan a la fuerza, pero sin llegar nunca". (pág. 130)

Y aquí quisiéramos concluir, aunque el fin de estas charlas no sea más que otra serie de preguntas. Si hemos comentado momentos de invención de tradición, de regresos, de poses y de afirmaciones de identidades, es para de algún modo volver a reflexionar sobre los desafíos que se plantean alrededor de las relaciones múltiples entre escritura y homosexualidad. Las esfinges americanas que atacaba Sarmiento, "mitad mujer, por lo cobarde, mitad tigre, por lo sanguinario", también tienen nombres. Se llaman Octavio Paz cuando plantea la posibilidad de amores sáficos en la vida y en la obra de Sor Juana para luego decir que eso es imposible de saber y que no tiene ninguna importancia. Se llaman Julio Ortega y Josefina Delgado cuando atacan a los que quizá lean a José Donoso "en clave travesti o *queer*", a esos "periodistas y... profesores que llevan agua a su molino", en las palabras inmortales de Ortega. Se llaman Fundación Gabriela Mistral cuando niega el permiso a Juan Pablo Sutherland para incluir poemas de Mistral en su antología, *A corazón abierto: Geografía literaria de la homosexualidad en Chile*, afirmando que "dicho trabajo antológico puede contribuir a interpretaciones tendenciosas, antojadizas y especulativas, contrarias a la siempre significativa y relevante obra de nuestra autora" (pág. 22). Estas esfinges americanas plantean preguntas que son realmente de vida y muerte. Pero responderemos con otras preguntas sobre la tradición, el tesoro, que ellos piensan guardar. Porque lo que dice Borges sobre los clásicos —que son obras que se leen de modos que "deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud" (pág. 773)— nos parece particularmente sugerente. Y es en ese sentido que quisiéramos terminar apuntando a las figuras que pueden leerse en ciertas masculinidades heroicas —José Martí, por ejemplo, o el Che Guevara—. Es pensar la literatura latinoamericana, como quería hacer Darío con los autores que le interesaban, como una colección de "los raros". Es pensar en

las imposibilidades de la sexualidad de Borges, en la figura seductora de Silvina Ocampo. Si queremos leer "en clave rara" no es, como parece querer decir Ortega, para fijar la atención sólo en la genitalidad de los autores o de sus personajes.

Queremos leer los clásicos, esos libros "que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad", de nuevo en palabras de Borges (pág. 773). No es para afirmar la identidad homosexual —ni para negarla tampoco—, sino para ver cómo se forman comunidades de lectores, y como esas comunidades, como sugiere Bellessi, construyen a los autores.

## Índice

Nota de la presente edición	7
Prólogo	9
I. Tradiciones	11
II. Relaciones	33
III. Presencias	55
IV. Identidades	73
Apéndice I	91
Apéndice II	121
Bibliografía	135